

नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून महाराष्ट्र साहित्य परिषदेद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

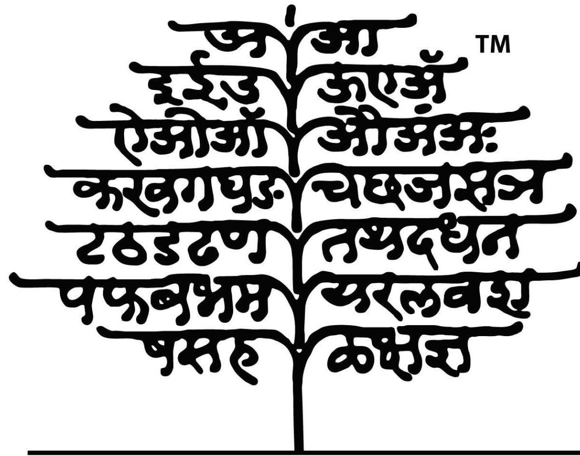
१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

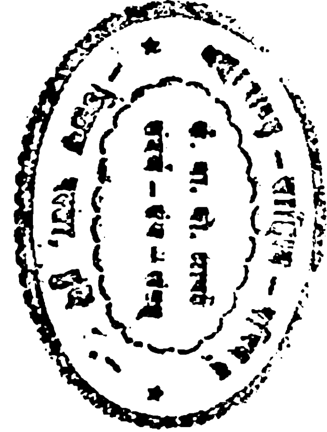




महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती-मंडळ पुरस्कृत
महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचे त्रैमासिक

महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका

संपादक
आनंद यादव



संपादन समिती
व. दि. कुलकर्णी
न. म. जोशी
वसन्त सावन्त

सल्लागार
गो. म. कुलकर्णी
द. ता. भोसले

जुलै १९८१
ते
सप्टेंबर १९८१
अंक क्रमांक
२१८

मूल्य पाच रुपये

मुद्रक
चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय, पुणे ३०

प्रकाशक
न. म. जोशी
कार्यवाह, म. सा. परिषद, पुणे ३०

नवे आजीव सदस्य

उपकर्ते : रावसाहेब श्री. बा. म. गोगटे (बेळगाव)

आजीव (पुणे विभाग) : वसंत न. पारसनीस, कोयना दोशी, सौ. कालिंदी वि. चोळकर, सौ. विजया रा. दिवे, ललिता भावे, त्र्यं. ल. कुलकर्णी, पं. मा. हिंगे, र. भा. चितळे, प्रमोद कापरे, सौ. मधुमालती कुलकर्णी, सुनील श्या. आढाव, र. दा. जोशी, सिंधू भिंगारकर, सौ. कविता नरवणे, सौ. तिलोत्तमा फडणीस, वि. वि. घाणेकर, निशिकांत श्रोत्री, श. रा. चाहुरे, रमेश रघुवशी, सुधीर मो. फडके, दि. बा. कुलकर्णी (चिंचवड), श्री. श्री. घारे (चिंचवड), द. ह. जुन्नरकर, शांताबाई काळे, ग. शं. चंद्रस, अ. के. भागवत, सौ. गायत्रीदेवी पटवर्धन, शोभा नेने, निर्मला अत्रे, सौ. शलाका सोमण, सौ. विजला घारपुरे, सौ. सुधा बेलसरे, सौ. उषा पां. कुलकर्णी, भारती पांडे, लक्ष्मीकांत नी. किंकर, न. वा. लिमये, मो. ल. जोशी, द. रा. पटवर्धन, के. र. हाडके, श्रीकांत जोशी.

उर्वरित विभाग : दादा गोरे (औरंगाबाद), शशिकांत कुलकर्णी (ठाणे), वि. रा. काळे (डोंबिवली), नागनाथ कोत्तापल्ले (औरंगाबाद), फं. मु. शिंदे (औरंगाबाद), राजीव कुलकर्णी (औरंगाबाद), मंगला मा. वैष्णव (औरंगाबाद), उषा पारसनीस, सुनिती देवळे, मदाकिनी भारद्वाज, प्रकाश गीध (ठाणे), मा. मो. पवार (धुळे), अ. द. चाफेकर (गदग), सौ. आशा साठे, मुरलीधर सायनेकर, ज्योतिका ओझरकर, दा. कृ. सोमण (ठाणे), भा. म. पराडकर, गं. वि. कुलकर्णी (कोल्हापूर), मधु कुलकर्णी (इस्लामपूर), नरहर कुरुंदकर (नांदेड), सौ. मधुवंती सप्रे (मुंबई), रवीन्द्र पिंगे (मुंबई), मालती दीक्षित (सांगली).

अनुक्रमणिका

प्रतिभा म्हणजे काय ? / १
अशोक निरफराके

साहित्यातील अनुभवांतर / १२
द. दि. पुंडे

आधुनिक मराठी काव्यशैली / २०
अक्षयकुमार काळे

जांभळढव्ह : एक आव्हान / ४७
वासुदेव मुलाटे

तीन पथ–नाटिका / ५०
श्री. वसंत नरहर कुबेर

साभार स्वीकार / ५२

परिषद वार्ता / ५४

■

श्रद्धांजली

गेल्या तीन साडेतीन महिन्यांत पुढील साहित्यिकांचे दुःखद निधन झाले.

श्री. ग. रं. भिडे (कोल्हापूर), राजकवी रा. अ. काळेले (इंदूर), आचार्य काका कालेलकर (दिल्ली), श्री. वा. भ. पाटील, श्री. दि. वा. मोकाशी, नाटककार श्री. बाबूराव गोखले, श्री. वि. अ. जोशी (ग्रंथपाल), डॉ. त्र्यं. गो. माईणकर.

यापैकी प्रत्येकाने आपल्या ग्रंथ कर्तृत्वाने आणि इतर क्षेत्रातील सेवेमुळे मराठी वाङ्मयाची मोठी सेवा केली आहे.

परिषदेतर्फे या सर्वांना आदरपूर्वक श्रद्धांजली.

कार्यवाह

अशोक निरफराके

प्रतिभा म्हणजे काय ?

प्रतिभा म्हणजे केवळ कल्पनाशक्ती नव्हे. कल्पनाशक्ती म्हणजे जे साक्षात समोर नाही ते मनश्चक्षूंसमोर आणण्याची शक्ती. बंद मूठ समोर धरून 'माझ्या हातात काय आहे ?' असे विचारणे किंवा पाठीमागून येऊन डोळे झाकून 'मी कोण आहे ? असे विचारणे याला उत्तर द्यायला आपण वापरतो ती कल्पनाशक्ती. हवेत हात फिरवून 'समजा, हे एक वर्तुळ आहे' असे म्हणणे किंवा एका हातातल्या डस्टर-भोवती दुसऱ्या हातातला खडू फिरवीत 'समजा हा सूर्य आहे आणि ही पृथ्वी त्याच्याभोवती अशी फिरते आहे' असे म्हणणे हे ज्या शक्तीला आवाहन आहे, ती कल्पनाशक्ती. लपलेल्या वस्तूबद्दल अंदाज करणे किंवा चित्र, नकाशा, प्रतिकृती अशा प्रतिकांवरून मूळ वस्तूच्या स्वरूपाची कल्पना करणे ही वर्तमानकाळातली कल्पनाशक्ती झाली. तिला वास्तवाचा पुष्कळच आधार लागतो. यातील प्रतीकां संबधीची कल्पनाशक्ती काही क्षेत्रांत आपल्या इतकी अंगवळणी पडलेली असते की तिला आपण कल्पनाशक्ती मानीतही नाही. आपला संपूर्ण भाषिक व्यवहार हे याचे उत्तम उदाहरण आहे. खुर्चीत बसल्या बसल्या 'अपूर्वाई' वाचून युरोपची सफर केल्याचा आनंद आपण मिळवू शकतो, तो वास्तविक छापील शब्दांवरून मूळ वस्तू, स्थळे, व्यक्ती, घटना यांची कल्पना करण्याच्या मनाच्या शक्तीमुळेच.

कधी कधी वस्तूच्या एखाद्या उपलब्ध भागावरून आपण पूर्ण वस्तूची कल्पना करतो. रानात हिंडताना सापडलेल्या दातावरून तिथे मेलेल्या जनावराच्या स्वरूपाचा अंदाज बांधतो. पुरातत्त्वशास्त्रात असे अंदाज बांधले जातात. वस्तूंच्या स्वरूपाबद्दल ज्याप्रमाणे आपण कल्पना करतो, त्याचप्रमाणे वस्तूंमधल्या परस्परसंबंधांबद्दलही कल्पना करतो, एखाद्या वस्तूशी वा घटनेशी दुसऱ्या कोणत्या वस्तूचे वा घटनेचे साधर्म्य असू शकेल याचा शोध घेतो. त्यामुळे आपल्याला उदाहरणे, दाखले, दृष्टान्त, उपमा सुचतात. एखाद्या घटनेच्या भूतकालीन कारणांचा आपण वेध घेतो. त्यामुळे

अनुक्रमणिका

वर्गातल्या दुर्मुखलेल्या मुलाला 'तुला बरं नाही का?', 'कुणी मारलं का', 'बोलल का?' असे अनेक प्रश्न आपण विचारतो. कधी आपण एखाद्या वस्तूत घडणाऱ्या बदलाचे भाकित करतो. वाऱ्याने छत्री उलटी झाली तर कशी दिसेल हे सांगू शकतो. तर कधी एखाद्या घटनेच्या भविष्यकालीन परिणामांबद्दल भाकिते वर्तवतो. 'उद्या रजा काढली, तर काय काय होऊ शकेल?' याची आपण सहज कल्पना करतो.

या सगळ्याला वास्तवाचा काही ना काही आधार असतो. त्यांचे प्रमाण कमी-अधिक असू शकते. पण काही गोष्टींना मात्र आपण पूर्णपणे कपोलकल्पित मानतो, कल्पनेचा विलास म्हणतो. परीकथेतल्या अद्‌भुत गोष्टी, गुलबकावलीचे फूल आणि उडता गालिचा, किंवा पुराणकथेतल्या हत्तीचे तोंड, दहा तोंडे, चार हात वगैरे असलेल्या देवता, स्वर्गनरकांची वर्णने इत्यादींचा समावेश अशा कपोलकल्पितांत होतो. अतिदूरच्या भूतकाळाची किंवा विशेषतः भविष्यकाळाची वर्णनेही याच कोटीत मोडतात. (आणि अगदीच ध्यानी-मनी नसलेले काही घडले की त्याला आपण 'अकल्पित' म्हणतो!) व्यवहारात 'कल्पनाशक्ती' म्हणताना किंवा 'गणितात-कल्पनाशक्तीला थारा नाही!' अशी विधाने करताना बहुधा आपल्या मनात या कोटीची कल्पनाशक्तीच असते.

कल्पनाशक्तीची वरील उदाहरणे बारकाईने पाहिल्यावर असे लक्षात येईल की काही प्रसंगी कल्पना करताना आपल्या पूर्वानुभवाचा, पूर्वज्ञानाचा आपल्याला पुष्कळच उपयोग होतो. म्हणजे आपण एक प्रकारे स्मरणशक्तीचाच वापर करीत असतो. 'ता' वरून 'ताकभाता'ची कल्पना करण्यापूर्वी आपल्याला ताकभात माहीत असतो. पण इतर प्रसंगी कल्पना करताना मात्र पूर्वानुभवाचा जसाच्या तसा उपयोग होत नाही. आपण 'आठवून बघत' नाही; आपल्याला 'सुचते'. ही सुचण्यासाठी लागणारी कल्पनाशक्तीच प्रतिभेच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाची.

प्रतिभा म्हणजे जर केवळ कल्पनाशक्ती नाही, तर मग काय आहे?

'प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी' अशी प्रतिभेची व्याख्या करतात. जिला नित्य नवीन नवीन धुमारे फुटत असतात अशी बुद्धी म्हणजे प्रतिभा. नवनिर्मितिक्षमता किंवा सर्जनशीलता म्हणजे प्रतिभा. ही नवीन निर्मिती कोणत्याही क्षेत्रातली असू शकेल. रंग रेषा-घनता, सूर-ताल-लय, गती अशा इंद्रियगम्य प्रतिमांच्या क्षेत्रातील चित्रकला, संगीत, नृत्य, किंवा आशयसंपन्न, प्रतीकात्म, अनुभवाधिष्ठित अशा भाषेच्या क्षेत्रातील गद्यपद्यादी साहित्य, किंवा अमूर्त संकल्पनांच्या क्षेत्रातील गणित, विज्ञान, तत्त्वज्ञान, किंवा भावनाप्रेरित शारीरिक हालचालींच्या क्षेत्रातील खेळ, कसरती, किंवा माणसांच्या व समूहांच्या क्षेत्रातील राजकारण, विक्रयकला वगैरे. म्हणजे क्षेत्र कोणतेही असो, पण त्यात काही नवीन सुचले की त्या सुचण्यासाठी कारणीभूत

होणारी मनाची जी सामान्य–किंबहुना असामान्य–शक्ती ती प्रतिभा. वेगवेगळ्या क्षेत्रांमध्ये नवीन सुचण्यासाठी लागणारी शारीरिक, मानसिक, अनुभवाची पूर्वतयारी आणि सुचलेले प्रत्यक्षात व्यक्त करण्यासाठी लागणारी कौशल्ये ही वेगवेगळी असतात. त्यामुळे ज्याला एका क्षेत्रात नवीन सुचते त्याला इतरही क्षेत्रात तितकेच नवीन सुचेलच असे नाही. प्रतिभाशाली चित्रकार हा प्रतिभाशाली गणिती असेलच असे नाही. पण तरीही संकल्पनेच्या पातळीवर त्या दोघांतही साधारण, समाईक अशी शक्ती म्हणजे प्रतिभा, असे म्हणता येते.

या व्याख्येवर लगेचच सुचणारी शंका म्हणजे–नवीन कशाला म्हणायचे ? तर नावीन्य हे अर्थातच स्थल, काल आणि व्यक्ती यांच्या संदर्भाने ठरवावे लागते. अभिनवता, मौलिकता, अनपेक्षितता हे नाविन्याचे सगळे पैलू असे सापेक्ष आहेत. त्यामुळेच संदर्भाच्या आधारे नवनिर्मितीच्या विविध पातळ्या आणि प्रतिभेचे विविध स्तर मानावे लागतात. दैनंदिन व्यवहारातील चातुर्य, प्रसंगावधान, हजरजबाबीपणा यांच्यापासून तर संपूर्ण मानवसमाजाच्या भौतिक किंवा वैचारिक विश्वाची पुनर्रचना करणारा उत्क्रांतिवाद किंवा सापेक्षतावाद यांसारखा सिद्धान्त मांडणे इथपर्यंतच्या नवीन निर्मितीच्या परिणामात, प्रभावात भेद आहे; पण तो प्रमाणाचा, प्रकाराचा नव्हे. परंतु नावीन्यच नसेल तर ते फक्त उत्पादन (प्रॉडक्शन) ठरेल, ‘ सर्जन ’ (क्रिएशन) ठरणार नाही.

आपण काही नवीन निर्माण करतो आहोत याचे भान त्या निर्माण करणाऱ्याला असावे का ? आणि निर्मितीचे, अगदी वैयक्तिक का होईना, काही प्रयोजन निर्मिती-पूर्वी त्याच्या मनात असावे का ? हे काहीसे विवाद्य प्रश्न आहेत. नवनिर्मितीतल्या केवळ उत्स्फूर्तपणालाच महत्त्व देणारे या दोन्ही प्रश्नांना नकारार्थी उत्तरे देतात. पण याला दुसरीही बाजू आहे. ती अशी, की निर्मितीच्या पूर्वी किंवा निर्मिती चालू असताना कदाचित् तिच्या मौलिकतेचे व प्रयोजनाचे भान नसेल, पण निर्मिती-नंतरही ते नसले, तर काय होईल ? तर ‘ घुणाक्षरन्याय ’ होईल. म्हणजे वाळवीने लाकूड पोखरले, त्या पोखरण्यातून अक्षर तयार झाल्यासारखे वाटले–तर ती बुद्धी वाळवीची की अक्षर बघणाऱ्याची ? मोराचे नृत्य, कोळ्याचे जाळे, माकडांनी (काही प्रसंगी ‘ मॉडर्न आर्ट ’ वाल्यांनी !) काढलेली चित्रे, लहान मुलांचे बरेचसे बोबडे बोल, संगणकाने (कॉम्प्यूटर) रचलेल्या कविता, रात्री (किंवा दिवसाही) झोपेत पाहिलेली स्वप्ने यांच्यात तसे भान निर्मितीनंतरही नसल्यामुळे, अशा निर्मितीत अर्थसौंदर्य बघू शकणाऱ्यालाच खरी प्रतिभा आहे असे म्हणावे लागते. राजशेखर नावाच्या दहाव्या ईसवी शतकातील संस्कृत काव्यशास्त्रज्ञाने अशा प्रतिभेला ‘ भावयित्री प्रतिभा ’ असे सुंदर नाव दिले आहे. ‘ बेभान ’ निर्मितीमुळे केवळ चमत्कारिकपणा निर्माण होईल, प्रभावी चमत्कृती निर्माण होणार नाही.

जाणीवपूर्वक नवनिर्मिती करतो म्हणून कवीला एका कवीनेच 'कविरेकः प्रजापतिः' असे म्हटले. त्यामुळे अस्वस्थ होऊन आस्तिकाने विचारले, की तुमचे हे नवीन येतेच कुठून? जगात नवीन काही नाही. सगळे ब्रह्मदेवाने आधीच निर्माण करून ठेवलेले आहे. अमेरिका खंडाचा 'शोध' लागण्याच्या आधीही ते खंड होते तिथेच होते. हाच तर्क चालवून पुढे असेही म्हटले जाते की ऊर्जेचे पुंजही आधीपासूनच अस्तित्वात होते, तुम्हाला ते उशिरा कळले. रेडिओही त्याच्या घटकांच्या रुपात आधीपासूनच अस्तित्वात होता. तुम्ही त्या घटकांचे रूपान्तर करून ते उशिरा जुळवले. आणि म्हणून तुमची 'नवसृष्टी' (इन्व्हेन्शन) ही खरे म्हणजे फक्त 'नवदृष्टी' (डिस्कव्हरी) आहे! पारमार्थिक विचाराने हे खरेच आहे. पण नवनवीन रूपान्तरे आणि त्यांचे अनेकविध संयोग घडवून आणणारी ही नवदृष्टी हाच तर प्रतिभेचा गाभा आहे. म्हणून त्या कवीने उत्तर दिले—

त एव पदविन्यासास्ता एवार्थविभूतयः ।
तथापि नव्यं भवति काव्यं ग्रथनकौशलात् ॥

बाराखडी आणि शब्द जुनेच आहेत. पण त्यांची रचना अशा कौशल्याने केली की त्यांच्यातून नवीन कविता जन्मली. हे नवरचना-कौशल्य म्हणजे प्रतिभा.

नवनिर्मितीची प्रक्रिया

अशा या प्रतिभेभोवती पूर्वीपासूनच अद्‌भुताचे वलय होते. 'मी न कुणाला सांगायाची कविता स्फुरते कशी' असे कवयित्री म्हणायच्या. ही एक सिद्धी आहे. देवाची देणगी आहे असे कुणी म्हणायचे. नवीन कल्पना सुचल्यावर दैवी दृष्टान्त झाला, 'आतला आवाज' म्हणाला, 'अंतःस्फूर्तीने (इंटयुइशन) सुचले' असे काही काही सांगितले जायचे. केक्यूली नावाच्या रसायनशास्त्रज्ञाने तोंडात आपलीच शेपटी धरलेल्या सर्पाचे वेटोळे पाहिले आणि त्यातून त्याला 'बेंझिन रिंग' सुचली. होवे नावाच्या तंत्रज्ञाला रानटी माणसाने आपल्यावर भाला रोखला आहे आणि त्याच्या फाळाला भोक आहे असे स्वप्न पडले, आणि त्यातून शिवणयंत्रातल्या सुईचे नेढे तिच्या अग्राशीच असावे अशी कल्पना सुचली. आर्किमिडीज टबात आंघोळ करत होता, तेव्हा त्याला विशिष्ट गुरुत्वाचा सिद्धान्त सुचला. पॉइनकेर नावाचा गणिती परगावच्या बसमध्ये चढत होता, तेव्हा त्याला 'फुशियन इक्वेशन्स' सुचली. न्यूटनला पडत्या फळाच्या आशेमुळे गुरुत्वाकर्षणाची उपपत्ती सुचली. देकार्तला भिंतीवरची मुंग्यांची रांग बघता बघता 'कोऑर्डिनेट जॉमेट्री' सुचली. क्ष-किरण आणि पेनिसिलीनची बुरशी यांचे शोध तर निव्वळ अपघाताने लागले. एकंदरीत, नवनिर्मिती हे एक गूढ वाटत होते.

हे गूढ काही प्रमाणात उकलले, किंवा निदान शास्त्रीय विचार शक्य होईल अशा स्वरूपात त्याची मांडणी केली ती वालास नावाच्या मानसशास्त्रज्ञाने, १९२६ साली, 'आर्ट ऑव्ह थॉट' या ग्रंथात. अनेक प्रतिभावंतांच्या चरित्रा आत्मचरित्रांतून नवनिर्मितीची असंख्य उदाहरणे जमवून त्यांचे त्याने पृथक्करण केले आणि त्याच्या आधारे नवनिर्मितीच्या प्रक्रियेचे चार टप्पे सांगितले. ते असे :—

(क) पूर्वतयारी– नवनिर्मितीची प्रक्रिया सुरू होते, ती एखाद्या समस्येने. राजाचा मुकुट न वितळवता त्यातल्या सोन्यात हीण आहे का, हे तपासणे ही आर्किमिडीजची समस्या होती. पहिल्या टप्प्यात उपलब्ध ज्ञान आणि तर्कशक्ती वापरून समस्या सोडवण्याचा प्रयत्न होतो. तो जाणिवेच्या पातळीवर होतो. नेहमीच्या समस्यांची उत्तरे येथेच सापडतात. पण नवीन समस्या केवळ तर्काने सुटत नाहीत. मग मेंदू थकून जातो या प्रश्नावरचे प्रयत्न माणूस थांबवतो.

(च) स्फुरण—यानंतर एकदम ही पायरी आधी जाणवते. समस्येचे निदान बीजरूप उत्तर, प्रश्नातली मेख एकदम प्रश्न ध्यानी मनी नसताना, दुसरेच काही काम चालू असताना विजेसारखी चमकून जाते. मग आर्किमिडीज आंघोळ करता करता 'युरेका' ओरडतो.

(ट) सिद्धता—शेवटी पुन्हा जाणिवेच्या पातळीवर बीजरूप उत्तराचा विस्तार केला जातो; त्यासाठी प्रमाणे गोळा केली जातात; त्याची शास्त्रमान्य किंवा समीक्षक-मान्य अशी सिद्धता केली जाते. या तिन्ही पायऱ्या तशा नवीन नव्हत्या. वालासची नवीन उपपत्ती होती ती पूर्वतयारीनंतरच्या आणि सुचण्यापूर्वीच्या गूढ अंधाऱ्या टप्प्याबद्दल. त्याला त्याने म्हटले 'उबवणे' (इन्क्यूबेशन).

(ख) उबवणे—ज्या अर्थी नंतर उत्तर सुचते त्या अर्थी सुचण्यापूर्वी आपली समस्या 'ध्यानी' नसली, तरी 'मनी' निश्चितच असली पाहिजे. ती कोणत्या मनात ? तर बोधपूर्व किंवा अबोध (अन्-कॉन्शस) मनात. तिथे समस्या आणि तिच्यावरचे विचार जणू उबवले जातात, शिजवले जातात.

या उबवणे-उपपत्तीमुळे नवनिर्मितीचे गूढ एकदम उकलल्यासारखे वाटले. स्वप्नात उत्तर सापडण्याचा अर्थ आता लागला. कारण स्वप्नात अबोध मनाचेच राज्य असते. योगायोगाने उत्तर सापडण्याचा अर्थ लागला. कारण बोधपूर्व मनातल्या संधिप्रकाशात उत्तर अंधुकसे तयार झाल्यावर योगायोगाने समोर आलेल्या एखाद्या घटितात जर त्याचा तोंडावळा दिसला, तर त्या योगायोगालाच निमित्ताचा मान मिळून जातो. तथापि नवनिर्मितीचे गूढ तरीही कायम राहिले. कारण 'अबोध मन' हेच मुळी दुसरे गूढ होते. त्यामुळे पुढे अबोध मनाच्या व्यापारासंबंधी वेगवेगळ्या कल्पना मांडल्या गेल्या. अबोध मनात तर्काला मंजूर नसलेला विस्कळितपणा असतो. त्यामुळे त्या पातळीवर गेल्यावर आपल्या समस्येची विशिष्ट तर्कनियमांमुळे

झालेली कोंडी फुटते. स्वैरतेमुळे विचारांना स्वातंत्र्यही लाभते. आपल्या स्मृतिकोषातल्या अनुभवाचे वेगवेगळे तुकडे पाडणे आणि ते विविध प्रकारे सांधणे असा शोभादर्शकाचा खेळ अबोध मनात नित्य चालू असतो. त्यामुळे जागृतीत सुचू न शकणारे कल्पनांचे संयोग तिथे सहज जुळतात व त्यातून नव्या कल्पना सुचतात. वगैरे. या उपपत्तींमुळे नवनिर्मितीचे स्वरूप आणखी स्पष्ट झाले. तरी एक महत्त्वाची अडचण राहिली. ती म्हणजे अबोध मनावर ताबा मिळवून हुकमी उत्रवणे साधता येईल का ? किंवा जागृत मनाला अबोध मनाच्या काही रीती शिकवता येतील का ?

आणखीही एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला गेला. तो असा, की वालास-वर्णित प्रक्रिया ही एखादी समस्या समोर आल्यावरच सुरू होते. काही समस्या या परिस्थितीने उत्पन्न केलेल्या असतात. राजाला मुकुटाच्या कारागिरीचा पडलेला मोह आणि तरीही वाटणारा संशय यांतून आर्किमिडीजची समस्या तयार झाली. आपल्या परस्परविरोधी किंवा परिस्थितीने लादलेल्या मर्यादांच्या विरोधी असलेल्या इच्छांमधून अशा अनेक समस्या उत्पन्न होतात. त्यातून प्रतिभेला आव्हान मिळते. पण शुद्ध प्रतिमांच्या कलाक्षेत्रात किंवा शुद्ध संकल्पनांच्या, अमूर्त विचाराच्या गणित-तत्त्वज्ञानासारख्या क्षेत्रात समस्या कशा उत्पन्न होतात ? तर त्या कुणाला तरी सुचलेल्या असतात. मग अशा समस्या सुचणे हेच समस्या सोडवण्यापेक्षाही अधिक महत्त्वाचे नाही का ? यातून समस्या कुणाला सुचतात याचा शोध सुरू झाला.

प्रतिभावंताचे व्यक्तिमत्त्व

कधी कुणाला न सुचलेले प्रश्न कुणाला पडतात ? तर दोन प्रकारच्या व्यक्तींना. पहिल्या प्रकारच्या व्यक्तींमध्ये एक प्रकारची बालवृत्ती असते. अपरिचिताचे त्यांना आकर्षण असते. गूढ गोष्टींनी त्यांना विस्मय वाटतो. प्रौढांच्या सवयीचे झालेले पुस्तकी ज्ञान ते कधी ओझ्यासारखे वागवीत नसतात. त्यामुळे त्यांची जिज्ञासा, कुतूहल ' हे असे का ', ' ते कसे असते ' असे प्रश्न विचारीत सुटते. लहान मुलेसुद्धा मोठ्यांना बुचकळ्यात टाकणारे प्रश्न कधी कधी विचारतात. पण ते त्यांच्या खऱ्याखुऱ्या अज्ञानातून आलेले असतात. आणि त्यामुळे पुष्कळदा मोठ्यांनी दिलेल्या उत्तरांनी त्यांचे समाधान होते. पण या प्रतिभावंताने ' प्रौढत्वी निजशैशव ' जपलेले असते. मनाची कोवळिक, संवेदनशीलता टिकवलेली असते. आपल्याला पडलेल्या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यासाठी, लहान मुलाने खेळण्याशी खेळावे अशा सहज लीलेने, तन्मयतेने आणि स्वैरतेने त्याचे मन त्याच्या निर्मितिक्षेत्रातील संकल्पनांशी खेळत असते.

दुसऱ्या प्रकारच्या व्यक्तींत एक प्रकारची तरुणवृत्ती असते. बंडखोरपणा असतो. प्रस्थापित नियमांची चौकट त्यांना लवकरच अस्वस्थ करते. त्यांची स्वातंत्र्यप्रियता ही चौकट उधळून देऊ बघते. ती उद्ध्वस्त झाल्यावरच्या कोलाहलात त्यांना

असुरक्षित वाटत नाही. आणि नवे पर्याय शोधून बघण्याचे साहस त्यांच्यात असते. साहजिकच त्यांना पडणारे प्रश्न ' हे असे काय म्हणून ', ' ते तसे केले तर काय होईल ' अशा प्रकारचे असतात.

संवेदनशीलता आणि साहस अशा परस्परविरोधी भासणाऱ्या गुणांमुळेच प्रतिभावंतात स्त्रीत्व आणि पौरुष यांचे अद्‌भुत मिश्रण झालेले असते, असे म्हणतात. धन आणि ऋण एकत्र येऊन दोघांचाही शून्यात लय व्हावा असे हे मिश्रण नसते. जर शून्य म्हणायचे झाले तर हे अधिक ' अर्थगर्भ शून्य ' असते. रूढ नियमांचा काच तोडून अज्ञात क्षेत्रात साहसी उडी घेऊन निर्मितिक्षम बीजे पेरणारे व मग उदासीन बनणारे पुरुषतत्त्व आणि उदासीन पुरुषाला अस्वस्थ व साहसाला उद्युक्त करणारे व नंतर नवनिर्मित अंकुराची ममतेने अन् चिकाटीने जोपासना करणारे प्रकृतितत्त्व यांच्या संगमाने प्रतिभावंताच्या व्यक्तित्वात अधिक पूर्णता आलेली असते. ' अर्धनारीनटेश्वर ' हे हृदयंगम प्रतीक आपल्या संस्कृतीने या पूर्णतेसाठीच योजले आहे. प्रत्यक्ष व्यवहारातही, प्रतिभाशाली पुरुष इतरांना काहीसे बायकी वाटतात, तर प्रतिभाशाली स्त्रिया पुरुषी वाटतात. साने गुरुजी आणि इंदिराजी ही याची दोन टोकांची उदाहरणे दाखवता येतील.

वसंत बापटांच्या या ओळींमध्ये प्रतिभावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचं नेमकं वर्णन आढळतं.

" मी अहेतुकाचा हेतू । मी अपार्थिवाचा सेतू ।
मी ....च्या वंशाचा जयकेतू ।।
मी तर्करवीची रात्री । मी अपवादाचा यात्री ।
मी जन्म घेतला गाधिजमुनिच्या गोत्री ।। "

विविध क्षेत्रातील प्रतिभावंत स्त्रीपुरुषांच्या व्यक्तिमत्त्वांचा अभ्यास केल्यानंतर मानसशास्त्रज्ञांना या मुख्य गुणधर्माशिवाय आणखीही काही गुणधर्म आढळले. आवडीनिवडी, ज्ञान, कौशल्ये यांचा चतुरस्रपणा, बहुविधता आढळली नवनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील भिन्न संकल्पनांच्या संयोगाचे महत्त्व स्मरले की या गुणधर्माचे महत्त्व लक्षात येते. रवींद्रनाथ, महात्मा गांधी किंवा मायकेलँजेलो यांची व्यक्तिमत्वे अशी बहुमित होती. दुसऱ्याच क्षेत्रातल्या माणसाने यावे आणि आपल्या संशोधनाने मोलाची भर घालावी अशी उदाहरणे जवळजवळ सर्वच विद्याशाखांच्या इतिहासात आढळतात. कारण ही व्यक्ती आपल्याबरोबर वेगळीच दृष्टी, वेगळ्या रीती, वेगळी तंत्रे घेऊन येते आणि त्यामुळे सहजपणे कोंडी फोडू शकते. विविध शास्त्रज्ञांनी एकत्र येऊन समग्र संशोधन (इंटरडिसिप्लिनरी रीसर्च) करण्याचे महत्त्व आता पटू लागले आहे.

प्रतिभावंतांमध्ये आढळलेला आणखी एक विशेष म्हणजे सत्ता, संपत्ती, प्रतिष्ठा इ. मूल्यांना दुय्यम मानून तत्त्वचिंतन आणि सौंदर्यास्वाद यांना एकत्रितपणे प्रधान

मूल्य मानण्याची वृत्ती. एकत्रितपणे हे महत्त्वाचे. कारण केवळ तार्किक किंवा केवळ रसिक असणे नवनिर्मितीला पुरत नाही त्यासाठी ' तर्केषु कर्कशधियो वयमेव नान्ये। काव्येषु कोमलधियो वयमेव नान्ये। ' असे म्हणू शकणारे जगन्नाथ लागतात. या गुणधर्माचे रहस्यही नवनिर्मितीच्या प्रक्रियेत सापडते. कारण समस्या सुचतात त्या तर्कदृष्टी आणि सौंदर्यदृष्टी यांना जाणवणाऱ्या विसंगतींमधून, त्रुटीतून, आणि शेवटच्या सिद्धांतच्या टप्प्यातही समस्येचे विशिष्ट उत्तर स्वीकारले जाते ते या दोन्ही दृष्टींनी सुसंगत असलेलेच. अगदी विज्ञान-गणिताच्या क्षेत्रातसुद्धा आइन्स्टाइनसारखे शास्त्रज्ञ संख्यांचा ' सुमेळ ' (हार्मनी), ' डौलदार ' उत्तर (एलेगंट सोल्यूशन) असे शब्द वापरतात.

प्रतिभेच्या विविध तात्त्विक बाजूंचा विचार केल्यावर आता काही व्यावहारिक बाजूंचा विचार करू. कारण एखाद्या सिद्धान्ताने परिस्थितीचे नेमके वर्णन केल्यावर त्याच्या साहाय्याने अचूक भाकिते वर्तवता येणे आणि नंतर परिस्थितीच्या तत्संबंधी अंगाचे नियंत्रण करणारे तंत्रज्ञान निर्माण करता येणे, यांमध्ये त्याची फलश्रुती मानली जाते. या दोन्ही बाबतींतले मानसशास्त्रीय संशोधन गेल्या दोन दशकांतले, म्हणजे तसे बाल्यावस्थेत असलेलेच आहे.

प्रतिभेचे मापन

प्रतिभावंताने प्रत्यक्ष निर्मिती केल्यावर त्याच्या निर्मितीचे प्रमाण आणि गुणवत्ता पाहून त्याच्या प्रतिभेविषयीचा निर्णय विविध क्षेत्रांतील समीक्षक घेतच असतात. पण मानसशास्त्रज्ञांना आणि शिक्षणशास्त्रज्ञांना स्वारस्य असते ते क्षमतांच्या मापनामध्ये; कर्तृत्वाच्या मापनामध्ये नव्हे.

प्रतिभावंतांच्या व्यक्तिमत्त्वासंबंधीच्या उपलब्ध माहितीच्या आधारे व्यक्तिमत्त्व तपासणे, त्याचे मूल्यांकन करणे असे काही प्रयत्न यासाठी केले जातात. पण एकंदरीतच व्यक्तिमत्त्वाचे मापन, आणि तेही विशेषतः लहान वयात, हे तितकेसे भरवशाचे ठरत नाही. त्याच्या साहाय्याने भाकित करण्यावर बऱ्याच मर्यादा पडतात.

म्हणून प्रतिभेचे बोधनात्मक अंगाने मापन करण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. अमेरिकन मानसशास्त्रज्ञ डॉ. जे. पी. गिल्फोर्ड यांच्याकडे त्याचे श्रेय जाते. त्यांनी प्रतिभा ही एकविध क्षमता न मानता तिचे पृथक्करण केले. समस्यांची आणि सूचितार्थाची जाणीव, एखाद्या गोष्टीकडे बघण्याच्या दृष्टिकोनातील लवचिकपणा, विपुल-विविध अभिनव कल्पना सुचणारी कल्पनाशक्ती, एखाद्या वस्तुसमुच्चयाने नाना प्रकारे वर्गीकरण करण्याची व त्याच्यात नवनवीन आकृतिबंध शोधण्याची व बांधण्याची शक्ती, एखाद्या वस्तूचे नाना प्रकारे रूपान्तर करण्याची शक्ती, सुचलेल्या कल्पनेचा अनेक अंगांनी विस्तार-विकास करण्याची शक्ती अशा वेगवेगळया

क्षमतांनी प्रतिभा बनते असे त्यांनी मांडले. या सर्व क्षमता मोजण्यासाठी त्यांनी दृश्य, सांकेतिक, भाषिक आणि लोकव्यवहारविषयक ज्ञानक्षेत्रातील कसोट्यांचे नमुने सुचवले. त्यांना वाट पुसत पुढे अमेरिकेतल्या टोरान्स, वालाच आणि कोगन वगैरे मानसशास्त्रज्ञांनी कसोट्या सिद्ध केल्या. आपल्या देशातही याच धर्तीवर पुण्याच्या डॉ. उषाताई खिरे, मद्रासचे डॉ. परमेश, भोपाळचे डॉ. पासी, अलीगढचे डॉ. मेंहदी यांनी प्रादेशिक भाषांतून कसोट्या सिद्ध केल्या आहेत. नागपूरच्या डॉ. कुंडल्यांनी वाङ्मयीन प्रतिभा मोजण्यासाठी एक वेगळ्या प्रकारची कसोटी तयार केली आहे. गणितातील प्रतिभा मोजणाऱ्या कसोट्या तयार करण्याचा प्रयत्न पुण्याच्या ज्ञानप्रबोधिनीत चालू आहे.

मानसशास्त्रातील सर्व मापन हे निरपेक्ष गणिती मापन असण्याऐवजी सापेक्ष संख्याशास्त्रीय मापन असते. त्याला विशिष्ट लोकसंख्येचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या नमुना गटाच्या सरासरी क्षमतेचा संदर्भ असतो. क्षमता मोजणारे कसोट्यांमधले प्रश्न हेसुद्धा त्या विशिष्ट क्षमतेच्या सर्व व्यावहारिक आविष्कारांचे प्रतिनिधित्व करणारे नमुना-प्रश्न असतात. मोकळ्या मैदानावर इंग्रजी आठाच्या आकड्यात गाडी चालवायला लावून वाहनचालकाला गाडी गर्दीच्या रस्त्यात तीन वर्षे चालवण्याचा परवाना देण्यातलाच हा प्रकार असतो. प्रतिभेच्या मापनासाठी तयार केलेल्या कसोट्याही अशाच 'शितावरून भाताची परीक्षा' करणाऱ्या आहेत.

यातल्या बहुतेक कसोट्या नुकत्याच झालेल्या असल्यामुळे त्या दीर्घकालीन भाकिते करू शकतात की नाही हे अजून ठरायचे आहे. आणि मानसिक क्षमतांचा प्रत्यक्ष कर्तृत्वात आविष्कार होण्याच्या दरम्यान प्रेरणा, संधी, वातावरण इत्यादी महत्त्वाच्या बाबी असल्यामुळे अशी भाकिते केली तरी ती पडताळून पाहणे काहीसे कठीणच असते.

परंतु एक गोष्ट या कसोट्यांमुळे निर्णायकपणे सिद्ध झाली आहे. ती म्हणजे, या कसोट्यांनी मोजली जाणारी प्रतिभा आणि सध्या सुप्रतिष्ठित असलेल्या बुद्धिमत्तेच्या कसोट्यांनी मोजली जाणारी बुद्धी–म्हणजे मुख्यतः आकलन, स्मरण-आणि तर्कशक्ती, यांच्यातला सहसंबंध. तो प्रारंभी घनिष्ठ असतो, पण नंतर नंतर विरळ होत जातो. म्हणजे कमी बुद्धिमान माणसाची प्रतिभाही मंदच असते, सर्वसाधारण बुद्धीच्या माणसाची प्रतिभाही सर्वसाधारणच असते, पण असाधारण बुद्धीच्या माणसाची प्रतिभाही असाधारण असेलच असे नाही. म्हणजे बुद्धी ही प्रतिभेची 'आवश्यक अट' (नेसेसरी कंडिशन) आहे, पण 'पुरेशी अट' (सफिशिअंट कंडिशन) मात्र नाही. कारण प्रतिभा हा ज्ञान, कल्पनाशक्ती आणि निर्णयशक्ती यांचा समन्वय (फंक्शन) आहे. प्रज्ञेचा शोध घेऊन तिला प्रोत्साहन देण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या सर्वांनीच हे तथ्य ध्यानात घ्यायला हवे.

प्रतिभेचे विकसन

प्रतिभेचे तात्त्विक स्वरूप आपण समजावून घेतले. प्रतिभेचा व्यावहारिक विचार करताना तिच्या मापनाच्या आणि मापनाच्या सहाय्याने भविष्यकालीन अविष्कारा-बद्दल भाकिते करण्याच्या प्रयत्नांची माहिती घेतली. व्यावहारिक पातळीवर दुसरी महत्त्वाची आघाडी आहे नियंत्रणाची. सुप्त प्रतिभेचे जागरण कसे करता येईल, प्रतिभेच्या विकासाला व आविष्काराला अनुकूल वातावरण कोणते व ते औद्योगिक संस्थांमधून, शैक्षणिक संस्थांमधून उत्पन्न करता येईल का, अशा विविध प्रश्नांवर सध्या मानसशास्त्रज्ञांचे विचारमंथन आणि संशोधन चालू आहे. त्यांतील काही मुद्द्यांचा विचार करू.

प्रतिभा विकसन करायलाच हवे का ?

या प्रश्नाच्या मुळाशी खरे म्हणजे नव्या-जुन्याचा सनातन संघर्ष आहे. पर्यावरणाने उत्पन्न केलेल्या समस्यांना ज्यांनी उत्तरे शोधून काढली नाहीत, त्या जाती नष्ट झाल्या व त्यांची जागा नवीन जातींनी घेतली, असा जीवसृष्टीचा इतिहास आहे. सतत बदलत्या परिस्थितीचा वेध घेत ज्यांनी नवनिर्मिती केली नाही अशा संस्कृती पिरॅमिडस् आणि कलोशियम बांधून नष्ट झाल्या, असा मानवसमाजाचा इतिहास आहे. उपक्रमशीलता घालवून बसलेल्या संस्था-संघटना कालबाह्य ठरून क्षीण होत जातात, हे आपण पाहतोच. तेव्हा नवनिर्मितीक्षमता म्हणजेच जीवनाचे सातत्य राखण्याची पात्रता. प्रतिभेने केलेली निर्मिती म्हणजे उद्या उद्भवू शकणाऱ्या समस्यांचा आधीच घेतलेला अंदाज आणि त्यांच्यासाठी आधीच शोधून ठेवलेली उत्तरे. व्यक्तीच्या, समाजाच्या, किंबहुना सर्व मानवजातीच्या जीवनाच्या दृष्टीने इतक्या महत्त्वाच्या असलेल्या मनःशक्तीचा विकास जाणीवपूर्वक केला पाहिजे यात दुमत असू नये.

प्रतिभा विकसन कोणाचे ?

या प्रश्नाचे तत्त्वतः उत्तर ' सगळ्यांचे ' असे आहे. व्यवहारतः तुम्ही आम्ही प्रौढ ' बनचुके ' झालेलो असतो. आपल्या विचारपद्धतीतला लवचिकपणा कमी झालेला असतो ज्यांच्यावर चाकोरीबद्ध सामाजीकरणाचा असा प्रभाव कमी असतो आणि ज्यांना भविष्यकाळातील वेगवान जीवनातल्या अद्यापि अज्ञात समस्यांना सामोरे जावे लागणार आहे अशा विद्यार्थ्यांच्या प्रतिभेचा विकास करणे अधिक निकडीचे आहे. बुद्धिमत्ता ही प्रतिभेची आवश्यक अट आहे. त्यामुळे ज्या विद्यार्थ्यांच्यात ही किमान सर्वसाधारण बुद्धिमत्ता–म्हणजेच आकलनशक्ती, स्मरणशक्ती आणि तर्कशक्ती –आहे, अशा विद्यार्थ्यांमधली प्रतिभा जागृत करण्यासाठी प्रयत्न करणे योग्य ठरेल.

प्रतिभा-विकसन कसे करता येईल ?

प्रतिभेचा विकास करण्यापूर्वी तिच्या आविष्कारातील अडथळे वेगवेगळ्या पातळ्यांवर असतात. सांस्कृतिक-सामाजिक स्तरावर रूढी, रीतिरिवाज, प्रथा, परंपरा फॅशन्स या एकीकडे समाजाला स्थिरता आणि एकजिनसीपणा देतात, पण त्याचवेळी दुसरीकडे व्यक्तीचे स्वातंत्र्य मर्यादित करतात. यातला समतोल महत्त्वाचा आहे. रूढींमध्ये सहजासहजी बदल घडवून आणता येत नाहीत. त्यामुळे प्रतिभावंतांना नेहमीच आपआपल्या क्षेत्रातील रूढींशी झगडावे लागते. संस्था संघटना यांच्या पातळीवर नियमांच्या ताठर चौकटी प्रयोगशीलतेला जाचक ठरू शकतात. या पातळीवर संघटित प्रयत्नांनी बदल घडवणे शक्य असते. व्यक्तिगत पातळीवर मूलतः वाटणाऱ्या असुरक्षितपणाच्या भावनेतून येणारी अनुकरणशीलता, सूचन-क्षमता, संघशरणता, विचारातील ताठरपणा, सवयींची गुलामगिरी हे सगळे नव-निर्मितीतील अडथळे आहेत. व्यक्तीला या अडथळ्यांची जाणीव करून देणे, त्यामुळे होणारी हानी लक्षात येईल असे अनुभव देणे, हे अडथळे दूर करता येतील असा आत्मविश्वास आणि ते दूर करण्याची प्रेरणा उत्पन्न करणे, हे जमण्यासारखे आहे. व्यवस्थापन-शास्त्रातील तज्ज्ञ त्यासाठी विविध प्रयोग करीत असतात.

प्रतिभा विकसनासाठी अधिक प्रयोगही चालू आहेत. समस्या परिहाराचे (प्रॉब्लेम सॉल्विंग) तंत्र शिकवणे, ' उबवण्या 'च्या टप्प्यातील अबोध मनाच्या विचार-पद्धतींचा त्या तंत्रात अंतर्भाव करणे, नव्या वैचारिक सवयी लावणे असे प्रयोगांचे स्वरूप आहे. त्यातून ' कल्पनास्फोटा 'सारखी (ब्रेन स्टॉर्मिंग) चर्चेची नवी तंत्रे निघाली आहेत.

गेल्या पाच वर्षांत विद्यार्थ्यांवर मी स्वतः केलेल्या विविध प्रयोगांतून जाणीपूर्वक प्रतिभा-विकसन करणे शक्य आहे असा विश्वास उत्पन्न झाला आहे.

साभार स्वीकार / लेख, निबंध, व्याख्याने

नाट्यनिबंध : गो. वि. वैद्य, प्रपंच प्रकाशन, पुणे, १९८०, रु. १५.
भजन : नरहर कुरुंदकर, श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. १७.५०.
अडगुलं मडगुलं : विश्वनाथ खैरे, साधना प्रकाशन, पुणे, १९८१ रु. ५.
पुरुषार्थ विचार : विजया संगवई, श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. १५.
रवीन्द्रनाथ–तीन व्याख्याने : पु. ल. देशपांडे, श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१; रु. १०.
लोकनायक : (लो. बापूजी अणे यांचेवरील लेखसंग्रह), शांताराम कवडे–संपादित प्राचार्य लो. टिळक व लो. अणे महाविद्यालय, वणी, १९८१, रु. ६.

दत्तात्रय दिनकर पुंडे

साहित्यातील अनुभवांतर

लेखक आपले अनुभव इतर व्यक्तींप्रमाणेच समाजजीवनातून, आपल्या व्यक्तिगत जीवनातून स्वीकारीत असतो. लेखक आपल्या आजूबाजूच्या वा स्वतःच्या जीवनातून ज्याप्रमाणे अनुभव स्वीकारीत असतो, त्याप्रमाणेच तो इतर लेखकांच्या साहित्य-कृतींतूनही ते स्वीकारीत असतो, स्वीकारू शकतो. (अर्थातच इतर लेखकांच्या साहित्यकृतींचा आस्वाद घेणे हा पुन्हा लेखकाच्या किंवा सामान्यजनांच्याही व्यक्तिगत जीवनात समाविष्ट होणारा अनुभव होय.) लेखक असा साहित्यकृतीतूनही जीवना-नुभव स्वीकारू शकतो, कारण साहित्यकृतींत असे अनुभव देण्याची क्षमता असते.

लेखक ज्यावेळी पूर्वकालीन वा समकालीन, स्वकीय वा परकीय कृतीचा आस्वाद घेतो, त्यावेळी त्या साहित्यकृतीतील अनुभवाचा त्याच्या रसिक व्यक्तिमत्त्वाप्रमाणेच साहित्यिक व्यक्तिमत्त्वावरही प्रभाव पडतो. तो साहित्यानुभव त्या लेखकाचा कबजा घेतो. लेखकाला तो विशिष्ट साहित्यानुभव आपलासा करावा असे वाटू लागते. आपल्यातील कलावंताच्या पातळीवर तो अनुभव जगण्याची त्या लेखकाला तीव्र इच्छा होते. अशा रीतीने दुसऱ्या लेखकाच्या एखाद्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव जेव्हा लेखकास अस्वस्थ करतो, आपलासा करावा असे वाटते, त्यावेळी लेखक काय काय करू शकतो? या प्रश्नाची संभाव्य उत्तरे अशी :

(१) लेखक त्या अनुभवाचे अनुकरण करील,

(२) त्या साहित्कृतीचे भाषांतर वा रूपांतर करील,

(३) किंवा वेगळीच साहित्यकृती निर्माण करील. (यालाच यापुढील विवेचनात अनुभवांतर असे म्हटले आहे.)

अनुकरणात दुसऱ्या साहित्यकृतीतून येणारा अनुभव त्याच स्वरूपात पण आपल्या शैलीत मांडण्याचा प्रयत्न असतो. अनुकरणाने लेखक मूळ साहित्यकृती निर्माण करणाऱ्या लेखकाच्या साहित्यिक संप्रदायात दाखल होतो. असे संप्रदाय

अनुक्रमणिका

सर्व भाषांतील साहित्यात सर्व काळांत आढळतात. अनुकरणात खरी नवनिर्मितीच नसते; नवनिर्मितीचा आभास असतो. साहजिकच अनुकरणात गुंतलेला लेखक पुढे खुरटतो.

परभाषेतील साहित्यातून येणाऱ्या अनुभवाने लेखक जर अस्वस्थ झालेला असेल तर त्याची स्वाभाविक प्रतिक्रिया भाषांतर वा रूपांतर करण्याची असते. जाँ. अनुईच्या 'बेकेट'ने झपाटून गेलेल्या शिरवाडकरांना त्याचे मराठी भाषांतर करावे वाटले आणि ते केल्यावरच त्यांना बरे वाटले. भाषांतरित साहित्यकृतींना कमी लेखण्याकडे टीकाकारांची, रसिकांची प्रवृत्ती असते. तथापि भाषांतर ही काही निर्जीव प्रक्रिया नव्हे. नवनिर्मितीचे चैतन्य भाषांतराच्या प्रक्रियेतही असू शकते. लेखक त्या साहित्य-कृतीत मनाने किती गुंतून पडलेला आहे, यावर ह्या चैतन्याचे प्रमाण अवलंबून राहील. भाषांतरेच्छू लेखकाला मूळ कृतीतील जो अनुभव भावलेला असतो, त्याच्या जास्तीत जास्त निकट जाण्याचा भाषांतर हा एक प्रयत्न असतो. "भाषांतर करताना एखादी कलाकृती जितकी समजते, तितकी नेहमीच्या वाचनात कधीच समजत नाही", हे वि. वा. शिरवाडकरांचे मत या दृष्टीने लक्षणीय आहे. (वि. वा. शिरवाडकर, "बेकेट", ललित, दिवाळी अंक, १९७३.). भाषांतरित कृतीचे मोल ठरविताना 'पर' स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात भाषांतरकर्ता किती यशस्वी झाला आहे हे पाहिले पाहिजे. स्टीफन झ्वाईगच्या 'बर्निंग सिक्रेट' या कादंबरीचे भाषांतर करताना वा. भ. बोरकरांना असा 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ करण्यात यश मिळाल्याचे दिसते. रूपांतरात 'पर'स्थ अनुभव 'स्व'स्थ तर केला जातोच पण त्याचबरोबर त्यात 'स्व'त्वदेखील आणण्याचाही प्रयत्न असतो.

अनुकरण, भाषांतर, रूपांतर यांपेक्षा अनुभवांतर हा प्रकार वेगळा आहे. असे दिसते की दुसऱ्या साहित्यिकाची एखादी साहित्यकृती लेखकाच्या मनात खोलवर जाते. ती त्याला भारून, पछाडून टाकते. त्या साहित्यकृतीतील अनुभव त्याच्या मनात घर करून राहातो. आपल्या मनात घर करून राहिलेल्या या अनुभवाशी संलग्न वा समांतर असा अनुभव लेखकमनात जागृत होतो आणि त्यातून 'अनु-भवांतरित कृती' जन्माला येते, असे म्हणता येते. साहित्याचे अभुभवांतर होण्याची ही प्रतिक्रिया उदहरणांवरून अधिक स्पष्ट होईल.

कुसुमाग्रजांच्या 'मातीची दर्पोक्ति' (विशाखा, १९४२) या कवितेचा एक अनुभवांतरित कृती म्हणून विचार करता येतो. शेक्सपियरच्या 'सिंबेलिन' या नाटकातील Fidele हे पद तसेच शर्ले ह्या आंग्ल कवीच्या SONG From CUPID AND DEATH आणि SONG from THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES या दोन कविता पुढे दिलेल्या आहेत. त्यांच्याशी 'मातीची दर्पोक्ति' ताडून पाहिली की घडून आलेले अनुभवांतर सहज जाणवेल.

(1) Fidele

Fear no more the heat O' the sun,
Nor the furious winter's rages,
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney sweepers, come to dust.

Fear no more the frown O' the great;
Thou art past the tyrant's stroke;
Care no more to clothe and eat;
To thee the reed is as the oak,
The scepter, learning, physic must
All follow this and come to dust.

Fear no more the lightening flash,
Nor the all-dreaded thunderstone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finished joy and moan.
All lovers young, all lovers must,
Consign to thee and come to dust.

No exorciser harm thee !
Nor no witchcraft charm thee !
Nothing ill come near thee !
Quiet consummation have,
And renowned be thy grave !

[Cymbeline, Act IV, Sc. II

(2) SONG from CUPID AND DEATH

Victorious men of Earth, no more
Proclame how wide your Empires are;
Though you binde in every shore,
And your triumphs reach as far
as Night and Day,

Yet you proud Monarchs must obey,
And mingle with forgotten ashes, when
Death calls yee to the croud of common men.
Devouring famine, Plague and War,
Each able to undo man-kind,
Deaths servile Emissaries are,
Not to those alone confin'd,
He hath at will
More quaint and subtle wayes to kill.
A smile or kiss, as he will use the art,
Shall have the cunning skill to break a heart.

(3) SONG from THE CONTENTION OF AJAX AND ULYSSES

The glories of our blood and state,
are shadows, not substantial things,
There is no armour against fate,
Death lays his icy hand on kings,
Scepter and crown,
Must tumble down,
And in the dust be equal made,
With the poor crooked sithe and spade.

Some men with swords may reap the field,
and plant fresh laurels where they kill,
But their strong nerves at last must yield,
They tame but one another still;
Early or late,
They stoop to fate,
And must give up their murmuring breath
When they pale Captives creep to death.

The garlands wither on your brow,
Then boast no more your mighty deeds,
Upon Death's purple Altar now,
See where the Victor-vic·im bleeds,

अनुक्रमणिका

Your heads must come,
To the cold tomb,
Onely the actions of the just
Smell sweet, and blossom in their dust.

वरील तिन्ही कवितांत मृत्यू ही अखेरतः अंतिम अशी टिकणारी शक्ती आहे, मृत्यूपुढे सर्व मानव समान आहेत, मृत्यूपासून कोणाची–अगदी अजिंक्य अशा बलवंताचीही–सुटका नाही अशा जाणिवा अभिव्यक्त झालेल्या आहेत. याच सर्व जाणिवा 'मातीच्या दर्पोक्ति'च्या सुरुवातीच्या काही छेदांतून आलेल्या आहेत. पाहा :

" प्रासाद भिडू द्या गगनाला गर्वात
डोलू द्या पताका सत्तेच्या उन्मत्त
दौलती उठू द्या प्राशुनि दुर्बल रक्त
कोसळेल इमला समूळ एका राती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !
दर्पणी पाहू द्या रमणि रूप दर्पात
वा बाहू स्फुरू द्या बलशाली समरात
पांडित्य नांदू द्या शब्दांचा आकांत
ते रूप, बुद्धि ती, शक्ति आमुची भरती
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !
धनवंत असू द्या, असु द्या दीन भिकारी
कुणि संत असू द्या वा पापी व्यभिचारी
इकडेच वाहते सर्वांची रहदारी "

वरील कडव्यांमधून कुसुमाग्रज येथे शेक्सपियरच्या किंवा शर्लेच्याच जाणिवा अभिव्यक्त करीत आहेत. तथापि ते या जाणिवांपाशीच (किंवा त्यांच्या अनुवादापाशीच) थांबत नाहीत, तर या जाणिवांच्याही पुढील जाणिवांचा वेध घेतात आणि म्हणतात—

" मरणोत्तर वाटे होईल आशापूर्ति
स्वर्गीय मंदिरे घ्यायाला विश्रांति
लाभेल प्रभूची वा प्रमदांची प्रीति
त्या व्याकुळ मतिला इथेच अंतिम शांति
मातीवर चढणे एक नवा थर अंती !
ही क्षुद्र बाहुली कोण करी निर्माण ?
वेताळ नाचवी, सूत्रधार हा कोण ?
मातीतच अंती त्याचेही निर्वाण ? "

शेक्सपियर किंवा शर्ले यांच्या कवितांत मृत्यूच्या संदर्भात फक्त ऐहिक जगाचीच जाणीव झालेली दिसते. कुसुमाग्रज मात्र ऐहिकाच्या या कक्षा ओलांडून या जगाच्या पार असलेल्या पारलौकिकाचा, परमेश्वरशक्तीचा आणि तद्विषयक हिंदु कल्पनांचा 'मातीवर चढणे एक नवा थर अंती' या विचारसूत्राच्या अनुषंगाने आविष्कार करतात. त्यामुळेच त्यांच्या 'मातीची दर्पोक्ति' ह्या कवितेला एक नवे परिमाण प्राप्त होते आणि ती अनुभवांतरित कृती होते.

अशाच प्रकारे विचार केला तर ड्रायडन या कवीच्या 'अलेक्झांडर्स फीस्ट' (किंवा 'पॉवर ऑफ म्युझिक') या कवितेचे केशवसुतांची 'सतारीचे बोल' ही कविता अनुभवांतर म्हणता येईल. कारण 'अलेक्झांडर्स फीस्ट' प्रमाणे 'सतारीचे बोल' ही केवळ संगीताचा मानवी मनावर होणारा परिणाम दिग्दर्शित करणारी कविता राहात नाही. ती वेगळ्याच पातळीवर जाते. कवीच्या मनाचा 'आत्मकेंद्रित असणे' ते 'विश्वात्मक पातळीवर जाणे' असा प्रवास 'सतारीचे बोल' आलेखित करते. म्हणून ती अनुभवांतरित कृती ठरते.

हे साहित्याचे अनुभवांतर कवितेप्रमाणे कादंबरी, नाटक, कथा इत्यादी वाङ्मय-प्रकारांतही उपस्थित आहे. अनुभवांतराची ही प्रक्रिया मराठी साहित्यात कादंबरी या प्रकारात सर्वाधिक दिसून येते. रेनल्ड्सच्या 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'चे रूपांतर करण्याच्या हेतूने हरिभाऊंनी आपली लेखणी उचलली. तथापि त्यांची 'मधली स्थिती' ही कादंबरी रेनल्डसच्या त्या कादंबरीचे रूपांतर न ठरता अनुभवांतरच होऊन बसली. असे का व कसे घडले ? उत्तर असे की, "हरि नारायणांना प्रथमावस्थेत आगरकरांची मते पटत नव्हती. उलट त्यांनी अनेकदा आगरकरांच्या सुधारकी संप्रदायावर उघडपणे टीकाही केली. सुधारकांकडे दोषैकदृष्टीने पाहण्याच्या कृतीत असताना केवळ हौसेपोटी त्यांनी 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'चे रूपांतर करावयास सुरुवात केली. लवकरच त्यात भोवतालच्या अप्रिय व्यक्तींची व्यंगचित्रे घालण्याच्या मिस्किलपणाची भर पडली व 'मधली स्थिती' या कादंबरीला रंग चढला. तीत स्वतंत्र प्रतिभा स्फुरू लागली. कुसुमावती देशपांडे यांचे हे 'मराठी कादंबरी : पहिले शतक (आ २ री)' मधील विवेचन येथील अनुभवांतराच्या प्रक्रियेवर पुरेसा प्रकाश टाकणारे आहे.

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत कृ. प्र. खाडिलकर लिहितात, "हॅम्लेट" व 'आयागो' अशा धर्तीची दोन पात्रे एकाच नाटकात आणली असता नवीन चांगले नाटक होईल, अशा कल्पनेत गुंग असता, रा. खरे यांचे नाना फडणविसांचे चरित्र माझ्या वाचण्यात आले." यानंतर याच प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी हे नाटक रंगभूमीवर कसे अवतरले याची विस्तृत माहिती दिली आहे. खाडिलकरांच्या प्रस्तावनेतील संबंधित मजकुराचा एकूण सारांश असा

की ' हॅम्लेट, ' ' ऑथेल्लो ' ही शेक्सपियरकृत नाटके आणि खरेकृत नाना फडणविसांचे चरित्र यांतून हे नाटक जन्मास आले.

शिरवाडकरांच्या ' नटसम्राट'ची जन्मकथा प्रसिद्धच आहे. मुळात शिरवाडकरांच्या मनात ' किंग लियर'चे रूपांतर करण्याचा विचार होता. परंतु " ' लियर ' च्या तीरावर रेंगाळत असतानाच केव्हातरी एक वेगळा विचार मनात आला; नानासाहेब फाटकांसारखा रंगभूमीचा एक ' राजा ' घेऊनच आपण एका नव्या नाटकाची उभारणी का करू नये?" असा प्रश्न शिरवाडकरांच्या मनात आला. (' नाटक मनात उभे राहते असे : नटसम्राट ', ललित, दिवाळी अंक, १९७२ ') अर्थातच ' नटसम्राट'चा अनुभव अशा रीतीने ' किंग लियर 'मधून झेपावलेला असला तरी या दोन्ही नाटकांतून प्राप्त होणारे अनुभव वेगळाले आहेत. त्यामुळे ' नटसम्राट ' हे ' किंग लियर'चे अनुभवांतर ठरते.

चांगल्या साहित्यकृतींमध्ये अनुभव देण्याची क्षमता असते. त्यामुळेच अनुभवांतरित कृती जन्म घेऊ शकतात. ' रामायण ' व ' महाभारत ' या श्रेष्ठ महाकाव्यातून स्फुरलेल्या अगणित साहित्यकृती सर्व भारतीय भाषांमध्ये (व काही परकीय भाषांमध्येही) उपलब्ध आहेत. या महाकाव्यांतील बृहदाकारी अनुभवातून पल्लवित झालेले अनेक छोटेमोठे अनुभव विविध आकार घेऊन रसिकांना आनंद देत आहेत. ज्ञानेश्वरांनी महाभारताचा जो—

........। जे कलाकौतुका जन्म स्थान
कि अभिनव उद्यानवन। विवेकतरूंचे ॥ ज्ञाने० अ. १·२८

अशा रीतीने किंवा ' नवरससुधाब्धी ', ' शारदेचे लावण्यभांडार ' अशा शब्दप्रयोगांनी गौरव केलेला आहे, तो त्यांना महाभारताची अनुभव देण्याची शक्ती म्हणजेच साहित्य निर्माणक शक्ती आकळली होती म्हणूनच.

अशा रीतीने साहित्यकृतींमध्ये वाचक–साहित्यिकाला नव निर्माणक्षम अनुभव देण्याची शक्ती, किंवा साहित्य निर्माणक शक्ती असते; पूर्वकालीन वा समकालीन आणि स्वकीय वा परकीय साहित्याच्या आस्वादातून लेखकाची प्रतिभा तद्‌जन्य समांतर वा संलग्न असा अनुभव शब्दबद्ध करण्याइतकी चेतावली जाते आणि ह्या प्रक्रियेतून जन्मणारी नवी साहित्यकृती ही मूळ कृतीचे अनुकरण नसते, भाषांतर वा रूपांतर नसते, तर ती असते एका कलानुभवातून जन्मलेला दुसरा कलानुभव, म्हणजेच अनुभवांतर.

अनुभवांतराच्या या सिद्धान्ताच्या संदर्भात काही प्रश्न व काही मुद्दे उपस्थित होतात. उदाहरणार्थ, विडंबन हा प्रकार दुसऱ्या साहित्यकृतीतून जन्म घेतो; मग त्याला अनुभवांतर म्हणायचे का? हा प्रश्न तसा गोंधळात टाकणारा आहे. तथापि

नीट विचार केल्यावर ह्या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थी यावेसे वाटते. कारण विडंबनाच्या आस्वादात मूळ कृतीचे स्मरण अपेक्षित असते. मूळ कृतीचे स्मरण झाले नाही किंवा मूळ कृती माहितीच नसेल तर विडंबनाची लज्जत चाखता येणार नाही. रे. टिळकांची 'पाखरा, येशिल का परतून ?' ही कविता माहिती असल्याशिवाय केशवकुमारांच्या 'परिटा, येशिल कधी परतून ?' चा खरा आस्वाद घेता येत नाही. विडंबनाच्या आस्वादाला अशा रीतीने पूर्वकृतीचे स्मरण आवश्यक असल्याने विडंबनास अनुभवांतर म्हणता येणार नाही. अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादाला ज्या साहित्यकृतीतून ती स्फुरलेली असते, तिची महिती, स्मरण वा आस्वाद आवश्यक नसतो. कारण अनुभवांतरित कृतीची मूळ कृतीशी असलेली नाळ पूर्णपणे तुटलेली असते. किंबहुना अशी नाळ तुटल्याखेरीज त्या कृतीला अनुभवांतर म्हणताच येणार नाही. आपण असेही म्हणू शकतो की अनुभवांतरित कृतीच्या आस्वादात ज्या साहित्यातून ती स्फुरली तिचे स्मरण न होता विस्मरणच होणे आवश्यक आहे. 'नटसम्राट' अनुभवताना 'लियर'चा मुकुट रसिकाने आपल्या डोक्यावरुन—डोक्यातून—काढून ठेवलेला बरा. कारण हे दोन वेगळाले अनुभव आहेत. त्यामुळे 'हे चित्र पाहा नि ते चित्र पाहा' या चालीवरची तुलना रसिकमनात उद्‌भवण्याचे कारण नाही.

तुलना टाळण्याची ही गोष्ट अनुभवांतरित कृतीच्या समीक्षेच्या संदर्भात जास्त विचारार्ह वाटते. अनुभवांतरित कृतीचे मूल्यमापन करताना मूळ कृतीचा विचार करावयास हवाच का ? याही प्रश्नाचे उत्तर वरील कारणांस्तव नकारार्थीच यावेसे वाटते. असा तुलनात्मक विचार करावयाचा झाल्यास तो मूलभूत साहित्यविचाराच्या संदर्भात फार तर केला जावा. उदाहरणार्थ 'नटसम्राट' व 'किंग लियर' यांचा 'ट्रॅजेडी' या साहित्यरूपाच्या संदर्भात एकत्र विचार होऊ शकतो. पण दोन कलाकृतींतील तरतमभाव ठरविण्याच्या दृष्टीने त्यांचा विचार करणे दोन्हीही कलाकृतींवर अन्याय करणारे होईल. तरीही एका साहित्यकृतीतून जन्म घेतलेल्या नि वेगळाच अनुभव सांगणाऱ्या दुसऱ्या साहित्यकृतीची समीक्षा कशी करायची हा एक विचारार्ह प्रश्न आहे.

साहित्यनिर्मितीच्या क्षेत्रात अनुभवांतराची ही प्रक्रिया खूप ठिकाणी कार्य करताना दिसते. अनुभवांतर हे साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील एक महत्त्वपूर्ण अंग होय. अनुभवांतराच्या प्रक्रियेचा शोध साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवर काही प्रमाणात प्रकाश टाकण्याची शक्यता आहे.

[**ऋणनिर्देश** : हा लेख सिद्ध होताना डॉ. भीमराव कुलकर्णी, डॉ. आनंद यादव आणि प्रा. सीताराम रायकर यांच्याशी केलेल्या चर्चेची मदत झालेली आहे.]

अक्षयकुमार काळे

आधुनिक मराठी काव्यशैली

आंग्लाईनंतर खऱ्या अर्थाने आधुनिक काव्याची सुरुवात केशवसुतांच्या प्रगमनशील क्रांतिकारी काव्याने झाली. आशय आणि शैलीच्या संदर्भात ही कविता केवळ वेगळीच नव्हती तर प्रत्यही क्रांतिकारी होती. तिच्या या क्रांतिकारकतेने केशवसुत–समकालीन आणि केशवसुतोत्तर कवींमध्ये काव्यनिर्मितीचा अपूर्व उत्साह निर्माण होऊन केशवसुती परंपरेचे, शैलीचे काव्य निर्माण झाले. परंतु हे काव्य निर्माण होत असताना आधुनिक कवींनी केशवसुतांच्या शैलीची केवळ ढोबळ अनुकरणेच केली असे नाही, तर आपल्या विलक्षण प्रतिभेच्या सहाय्याने मराठी काव्यशैलीला त्या त्या काळानुसार वेगवेगळे वळण दिले. त्यामुळे हा शैलीचा आशयसापेक्ष प्रवाह गढूळ न होता उत्तरोत्तर वर्धमान होत राहिला आहे. मर्ढेकरांसारख्या आत्मनिष्ठा न सोडता निष्ठापूर्वक आपल्या शैलीला वैशिष्ट्यपूर्ण वळण देणाऱ्या विलक्षण प्रतिभावंत कवीमुळे मराठी काव्य केवळ शैलीदृष्ट्याच नव्हे तर आशयदृष्ट्याही संपन्न झाले. केशवसुतांपासून लघु–अनियतकालिकातील काव्यापर्यंत किंवा दलित कवितेपर्यंत मराठी काव्यशैलीचा झालेला सर्वस्पर्शी विकास अतिशय मनोज्ञ आहे. त्यात विविध टप्पे आहेत, कालखंड आहेत विशिष्ट कालखंडाच्या काही विवक्षित प्रवृत्ती आहेत. तद्वतच विशिष्ट कवींच्या शैलीच्या संदर्भाने परस्परपूरक आणि परस्परभिन्न प्रवृत्ती आहेत.

केशवसुतपूर्व मराठी काव्यशैली

१८८५ साली केशवसुतांनी पहिली कविता लिहिली आणि आधुनिक मराठी काव्याच्या भव्य प्रासादाचा पहिला चिरा, आपल्या स्कंधावर या भव्य प्रासादाचा भार कायम राहणार आहे याची स्वतःला जाणीव करून घेत स्थिर झाला. पण या आधीची सगळीच माती भुसभुशीत नव्हती. तिलाही आधुनिकतेचे वेड होते. ही सगळी कविता संक्रमणकाळातील होती. तिलाही जुने टाकायचे होते. प्रकाशाची

अनुक्रमणिका

किरणे हाती धरायची होती, पण आपला सूर गवसत नव्हता. नावीन्य हवे होते, पण नेता नव्हता. जुन्याबद्दल तिला आकर्षण होते, प्रेम होते आणि नवेदेखील हवे होते. तिच्यातील नावीन्याची ही ओढ लक्षात घेऊनही ही कविता प्रायः भाषांतरित किंवा अनुवादितच राहिली, हे मान्य करावे लागते. यामुळे या काव्यशैलीलाही आपसूकच मर्यादा पडल्या.

हा सगळा कालखंड संक्रमणावस्थेचा होता. इंग्रजी सत्तेची पाळेमुळे खोलवर शिरू लागली. जेत्यांच्या भाषेचा, वाङ्मयाचा आणि संस्कृतीचा परिणाम स्वाभाविकपणे एतद्देशियांच्या मनोवृत्तीवर होऊ लागला. अर्थातच मराठी मनाची प्रवृत्ती नव्या गोष्टीच्या एकदम स्वीकाराची कधी नसते. त्यामुळे जुन्यानव्याची सांगड घालीत मराठी काव्य उदयास येऊ लागले व या प्रवृत्तीमुळेच या कालखंडातील काव्यशैलीचे दोन स्वच्छ प्रवाह अवतीर्ण झाले.

संस्कृतानुगामी काव्यशैली

ही शैली संस्कृत काव्याच्या अनुकरणातून उद्भवली. या परंपरेत लिहिणाऱ्या कवींच्या शैलीवर संस्कृत काव्याचा व संस्कृत व आर्य महाकाव्याने प्रेरित होऊन निर्माण झालेल्या प्राचीन व मध्ययुगीन पंडिती काव्याच्या शैलीचा प्रभाव होता. या काव्यात भक्तिपरता असली तरी संतकाव्यातील आत्मनिष्ठायुक्त भक्तिपरतेचा अभाव होता.. ती प्रेरणा पंडित कवींप्रमाणेच दुय्यम दर्जाची होती. विठोबा अण्णा दप्तरदार, बाबा गद्रे, नारायण धोंडदेव खांडेकर, परशुरामपंत तात्या गोडबोले यांनी कितीतरी सुश्लिष्ट भक्तिगीतांची निर्मिती केली. यांच्यावर भक्तिविषयक परंपरागत श्रद्धेचा पगडा होता, तर पाळंदे, कीर्तिकर पाठारे इत्यादी कवींवर प्रार्थनासमाजाच्या भक्तिविषयक विचारांचा. म्हणूनच भक्तिसंप्रदायी शैलीचे परंपरागत व नावीन्यसूचक असे दोन प्रकार पडतात.

संस्कृत काव्याने प्रेरित झालेल्या काव्याचा दुसरा भाग संस्कृतातील उत्तमोत्तम काव्यांच्या अनुवादांनी बहरला आहे. कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, गणेशशास्त्री लेले यांच्याप्रमाणेच कृष्णशास्त्री पारखी, कृ. शा. दातार, गंगाधरशास्त्री मंगरुळकर यांनी ही परंपरा समृद्ध केली. त्यात प्रारंभीच्या मराठी काव्यशैलीची काही खास वैशिष्ट्ये दिसतात. ती खालीलप्रमाणे :–

(१) संस्कृतच्या सरळसरळ अनुकरणातून ही शैली उद्भवली असल्यामुळे ती स्वयंपूर्ण नाही.

(२) संस्कृत सामासिक शब्दांचा, पंडिती काव्यकलेचा तिच्यावर विलक्षण प्रभाव आहे. पंडिती काव्यशैलीची जी बाह्य वैशिष्ट्ये त्यांचाच आढळ या कवितेत होतो.

अनुक्रमणिका

(३) ही शैली भक्तिप्रधान स्वपराङ्मुख व दीर्घ रचनाप्रकाराने युक्त आहे.

(४) संस्कृतातील क्लिष्ट कवींच्या पद्यानुवादाकडे आपली दृष्टी न वळवता प्रासादिक कवींवर या कवींनी आपले लक्ष केंद्रित केले असल्यामुळे या शैलीमध्ये प्रासादिकता आली.

(५) आत्मपरतेच्या अभावामुळे ही शैली वर्णनपर झाली.

(६) शिक्षणखात्यासाठी लिहिलेल्या नीतिकवितांमध्ये या शैलीचे स्वरूप बदललेले असले तरी प्रामुख्याने ती उपदेशपर असल्यामुळे अभिव्यक्तीची विलक्षणता व शैलीची अभिजात सौंदर्यकळा गमावून बसली आहे.

आंग्लभाषानुगामी काव्यशैली

इंग्रजी भाषेच्या चढत्यावाढत्या प्रभावामुळे मराठी वाङ्मयाची पुनर्घटना होऊ लागली. इंग्रजी भाषेने संस्कारित झालेले पंडित इंग्रजी भाषेतील काव्याप्रमाणे काव्य-रचना करता यावी म्हणून धडपडू लागले. आधुनिक मराठी काव्याच्या शैलीच्या बदलाचा, तद्वतच विकासाचा हा पहिला व मूलभूत टप्पा होता. इंग्रजी वाङ्मयपरि-शीलनाच्या अभावामुळे शबल झालेल्या व केवळ संस्कृतच्या अनुकरणाने पतनशील झालेल्या मराठी काव्यशैलीला एक वेगळी झळाळी प्राप्त करून दिली. परंतु इंग्रजी-तील आत्मलेखनाचा अभाव याही काव्यात होताच.

हरी केशवजी, महादेव गोविंद कोल्हटकर, बजाबा बाळाजी नेने इत्यादींनी या काव्याला सुरुवात केलेली असली, तरी शैलीची खरी चुणूक दिसते ती बजाबा प्रधान, कुंटे, कीर्तिकर, वि. मो. महाजनी यांच्या काव्यात. या परंपरेला हातभार लावण्याचे काम पांडुरंग व्यंकटेश, चिंतामणी पेठकर, गो. वा. कानिटकर यांनीही केले. यांतील बहुतांश कवींची कविता म्हणजे इंग्रजी काव्याचे सरळसरळ अनुकरण होते. काहींनी मात्र इंग्रजी वळण स्वीकारून स्वतंत्र काव्यरचना केली. चिंतामणी पेठकरांची ‘ गंगावर्णना ’, कीर्तिकरांची ‘ विलापलहरी ’ कानिटकरांची ऐतिहासिक खंडकाव्ये ही त्यातील इंग्रजी धाटणी लक्षात घेऊनही स्वतंत्र प्रतिभेची साक्ष देतात.

या सगळ्यांत क्रांतिसूचक व ऐतिहासिक कार्य म. मो. कुंट्यांनी केले. ते केवळ काव्यरचना करून थांबले नाहीत तर आपली नवीन काव्यविषयक मते त्यांनी आग्रहाने पुरस्कारली. त्यांची काव्यदृष्टी लोकाभिमुख होती, म्हणून संस्कृत शब्द-प्राचुर्याचा त्यांनी अव्हेर केला. स्वाभाविक भाषाशैली कुंट्यांना हवी होती, म्हणून आपल्या काव्यात निर्भेळ मराठीची योजना त्यांनी केली. फारशी शब्द मात्र कुंट्यांना खटकले नाहीत. आपली शैली वेगळी व नावीन्यपूर्ण आहे याची त्यांना जाणीव

असल्यामुळे त्यांनी या शैलीला Romantic Style असे म्हटले आहे.[१] या काव्याची शैली कुंट्यांच्या म्हणण्यानुसार स्वाभाविक शैली जमली असली तरी तिला ग्रांथिक लोकभाषेच्या संघर्षमय संमीलनामुळे मर्यादा पडल्या. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी या शैलीवर कडाडून टीकाही केली. असे असले तरी तिचे शैलीदृष्ट्या महत्त्व अमान्य करता येत नाही.

आंग्लभाषानुगामी शैलीची काही खास वैशिष्ट्ये दृग्गोचर होतात,ती खालीलप्रमाणे :

(१) संस्कृतानुगामी अलंकरणप्रधान सामासिक शब्दप्रचुर शैलीपासून या शैलीची पृथगात्मता विशेषत्वाने जाणवते.

(२) इंग्रजी काव्यातील अलंकारविमुख, सुगम, पाल्हाळशून्य शैलीचा प्रभाव या शैलीवर विशेषत्वाने जाणवतो.

(३) दीर्घ काव्यरचनेकडून स्फुट काव्यरचनेकडे या कवींचा ओढा उत्तरोत्तर वाढत गेला.

(४) काव्यविषयक क्षेत्रे विस्तारल्यामुळे शैलीचे व्यापकपण नजरेत भरू लागले.

(५) इंग्रजी लेखनपद्धतीच्या संपर्कामुळे विरामचिन्हांचा वापर होऊन कविता केवळ श्रवणीयच नव्हे तर वाचनीय बनली.

(६) इंग्रजी शैलीच्या प्रभावामुळे प्रासांचा हव्यास टाळण्याची व यमकांच्या बेड्या शिथिल करण्याची आवश्यकता या शैलीला भासू लागली. घंटय्या नायडूंनी आपल्या ‘ मैना ’ या काव्यद्वारा निर्यमक काव्यरचनेला सुरुवात केली.

(७) शुद्ध सरळ सुगम भाषा लिहिण्याकडे कवींची प्रवृत्ती होत चालल्यामुळे डौलदार पद्यशैली निर्माण होऊ लागली. परंतु कुंट्यांसारख्यांनी उच्चारानुसारी केलेल्या लेखनपद्धतीचा प्रयोग हास्यास्पद ठरला.

(८) केशवसुतांच्या क्रांतिकारी काव्यशैलीच्या उद्‌भवासाठी आवश्यक पार्श्वभूमी या आंग्लानुगामी शैलीने निर्माण करून ठेवली.

केशवसुती शैली : स्वच्छंदतावादी शैली

आंग्ल भाषानुगामी काव्यशैलीच प्रथमतः अंगीकारून आपल्या नवनिर्माणक्षम प्रतिभेने मराठी काव्यात केशवसुतांनी क्रांती घडवून आणली. केशवसुतांच्या व्यक्तिमत्त्वाला अनेकविध परिमाणे (dimensions) होती. त्यामुळे आशयाच्या दृष्टीने विविध प्रकारची कविता निर्माण झाली. शैलीचे महत्त्व सर्वस्वी आशयावर अवलंबून असते. तिचे रूप आशयामुळे चिरकाल टिकून राहते. आशयाला अनुकूल शैली

१ “ The style which keeps close to nature is natural or Romantic ”, M. M. Kunte, Preface, राजा शिवाजी, मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, खंड पाचवा, भाग १, पृ. १७९ वरून उद्‌धृत.

निर्माण झाली नाही तर काव्याचा तोल ढळून जातो, याची केशवसुतांना प्रत्यही जाणीव असल्यामुळे त्यांच्या शैलीमध्ये देखील विविधता आली आहे, ही गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते. विविध संवेदनांचे–जाणिवांचे काव्य लिहिताना शैलीही पृथक वैशिष्ट्याचा सहजगत्या स्वीकार करते. ‘तुतारी’सारखी कविता ओजस्वी शैलीत लिहिणारे केशवसुत ‘हरपले श्रेय’ लिहिताना कोवळी, तरल, संवेदनक्षम शैली अंगीकारतात.

केशवसुतांचे सगळे व्यक्तिमत्त्व झंझावाती आहे. संघर्षशील आणि रणशील आहे. जुन्या रूढींना हद्दपार करणारी, स्वातंत्र्य, समता आणि बंधुता या तत्त्वत्रयीचा पुरस्कार करणारी, रंडागीतांचा तिरस्कार करणारी, कवितेची पहार जनतेच्या डोक्यावर ठेवून जग उलथून देणारी, गतजन्मीच्या पापांचे क्षालन करावयास रक्ताचे दान मागणारी, बंडाचा झेंडा उभवून धामधुम करणारी, नवनिर्मितीची आस असणारी अशी त्यांची शैली आहे. परंतु केशवसुत जेव्हा गूढ, प्रेम वा निसर्ग कविता लिहितात, तेव्हा त्यांची शैली विलक्षण हळूवार होते. बहिर्मुख समाजचिंतनाकडून जेव्हा जेव्हा अंतर्मुख आत्मशोधनाकडे केशवसुत वळू लागतात तेव्हा तेव्हा हा बदल प्रकर्षाने जाणवतो.

मराठी काव्याचा विकास व्हावा या दृष्टीने केशवसुतांनी जाणीवपूर्वक कितीतरी प्रयत्न केले. आत्माविष्कारासाठी त्यांना कितीतरी नव्या वाटा चोखाळाव्या लागल्या. त्यामुळे पूर्वकालीनाहून त्यांची शैली कितीतरी पृथगात्म झाली. अक्षरगणवृत्ताकडून मात्रावृत्ताकडे केलेली वाटचाल, वृत्तसंकर, यमकांचा केलेला पुनर्विचार, काव्य-खंडातील गतानुगतीक चार ओळींच्या बंधनाचा कमी केलेला जाच, सुनीतांची सुरुवात इत्यादींच्या संदर्भातील त्यांची प्रयोगशीलता त्यांच्या शैलीला नवे परिमाण प्राप्त करून देण्यास कारणीभूत झाली.

बाह्य विशेषांची उपेक्षा करण्याच्या केशवसुतांच्या वृत्तीमुळे या शैलीमध्ये कितीतरी दोषदेखील शिरले. अनेक ठिकाणी केलेला छंदोभंग, ओबडधोबड रचना, इंग्रजी वळणाची शब्दरचना यामुळे केशवसुतांच्या शैलीला साहजिकच मर्यादा पडल्या. परंतु केशवसुतांचा प्रगमनशील, बंडखोर आणि क्रांतिकारक काव्यविचार व त्यानुसार झालेल्या काव्यनिर्मितीमुळे खऱ्या अर्थाने स्वच्छंदतावादी शैली (Romantic style) मराठी काव्यात निर्माण झाली. पुढे कधी अनुकरणाने तर कधी जाणीवपूर्वक या शैलीचा विकास पुढील कवींच्या काव्यात दिसून आला नरहर शंकर रहाळकर, नागेश गणेश नवरे यांच्यासारख्या कवींनी केशवसुतांच्या शैलीला मोहून तिचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न केला.

टिळक पतिपत्नी

स्वच्छंदतावादी शैलीत लिहिणारे दुसरे महत्त्वाचे कवी म्हणजे रे. टिळक. त्यांची शैली अतिशय साधी, निरलंकृत आणि भावडी आहे. त्यांच्या जीवनशोधाचा त्यांच्या शैलीवर विलक्षण परिणाम झाला आहे. तत्त्वशोधनाच्या अट्टाहासामुळे या शैलीला मर्यादा पडल्या. आपल्या मनातील भावनांना टिळकांना आकार द्यायचा होता. त्यापुढे भाषेची मातब्बरी टिळकांना वाटत नव्हती. म्हणून आपल्या शैलीला जाणीव-पूर्वक आकार देण्याचे त्यांनी टाळले. त्यांच्या शैलीचे नाते प्राचीन मराठी संत परंपरेच्या शैलीशी जुळत असले, तरी तुकारामी शैलीचा फटकळपणा किंवा रामदासी शैलीचा सडेतोडपणा टिळकांच्या काव्यात आढळावयाचा नाही. लक्ष्मीबाईंची काव्य-शैलीही साधीच आहे. तिला घरगुतीपणाची कळा आहे. काव्यातील प्रतिमाने चुली-जवळचीच आहेत. टिळकांप्रमाणेच माधवानुजांची शैलीही साधी आणि प्रसादपूर्ण आहे. सूक्ष्मतेच्या अभावामुळे व बोधपरतेच्या हव्यासामुळे या शैलीचे क्षेत्रही आकुंचित झाले. साधेपणा हे या शैलीचे लक्षण तसेच तिची मर्यादादेखील. दत्तांची शैली मात्र प्रवाही आहे. संस्कृत नादानुकूल शैलीच्या प्रभावाने ती मधुर झाली आहे. लावणीवाङ्मयातील ठसक्यांची जोड या शैलीला मिळाली आहे. आत्मानुभूती भाव-गीतशैलीत व्यक्त झाली आहे; पण विकासाआधीच ही कळी मिटली आहे.

केशवसुती शैलीचा विकास

रेंदाळकर, गोविंदाग्रज आणि बालकवी यांच्यापासून केशवसुतांच्या प्रभावाला सुरुवात झाली. त्यांनी केशवसुतांचे महत्त्वही मान्य केले व केशवसुतांचे केवळ अनुकरण न करता आपल्या शैलीची विविधताही दाखविली. रेंदाळकरांच्या शैलीवर संस्कृतचा प्रभाव असला तरी ती साधी मधुर आणि प्रसन्न आहे. क्वचित काही ठिकाणी अपरिचित संस्कृत शब्दांचा आणि खास संस्कृत वळणाची वाक्यरचना केल्यामुळे ती थोडी जड झाली आहे. संस्कृतच्या प्रभावामुळेच त्यांच्या शैलीने अक्षरगणवृत्ताचा अंगीकार विशेषत्वाने केला. त्यांच्या शैलीची खरी पृथगात्मता त्यांच्या निर्यमक रचनेमध्ये आहे. मराठी काव्यशैलीच्या विकासात रेंदाळकरांनी जाणीवपूर्वक केलेली ही कामगिरी लक्षणीय आहे. अर्थातच सानुप्रास व सयमक शैलीतही रेंदाळकर रचना करू शकत असत, हे लक्षात टेवले पाहिजे.

गोविंदाग्रजांनी निर्विवादपणे केशवसुतांचे गुरुत्व मान्य केल्यामुळे त्यांच्या शैलीनेही केशवसुती शैलीचे अनुकरण करणे स्वाभाविक होते. असा अनुकरणाचा प्रयत्न करूनही प्रत्यक्षात त्यांची शैली केशवसुती शैलीहून भिन्न झाली. ‘तुतारी’चे ‘दसरा’ या कवितेत त्यांनी अनुकरण केले, तरी केशवसुतांची रणरणती शैली त्यांना अनुसरता आली नाही. केशवसुतांप्रमाणेच आत्मलेखन, समाजप्रीती व गूढगुंजन गोविंदा-

ग्रजांच्या काव्यात असले तरी त्यात केशवसुतांच्या आत्मप्रत्ययाचा जिव्हाळा नव्हता. गोविंदाग्रज लक्षात राहतात ते त्यांच्या वैफल्यग्रस्त प्रेमकवितांमुळे. इथे त्यांच्या शैलीने सगळे दोष टाळले आहेत. एरवी त्यांच्या काळात रसिकप्रिय झालेल्या कवितांमधील त्यांची शैली भावनांच्या अतिरंजकतेने, कल्पनांच्या अनाठायी आतषबाजीने व भाषेच्या नटव्या फुलोऱ्याने भारलेली आहे. या शैलीत अंतर्मुखता नाही. 'राजहंस माझा निजला' किंवा 'महाराष्ट्र गीत' या कवितांमध्ये ही शैली प्रामुख्याने दिसते. मात्र त्यांची शैली वैयक्तिक अनुभव रेखाटू लागते तेव्हा संयमित होते; आरास मांडण्याची हौस, अतिरंजन, भडकपणा कमी होतो; अतिरेक कल्पनाविलासाला पायबंद बसतो व साध्या शैलीतील कविता काळजाला हलवू लागते.

बालकवींची पृथगात्मता त्यांच्या शैलीतच आहे. सामाजिक आशय केशवसुती वळणावर जाणार असला तरी केशवसुती शैलीने त्यांच्यावर आक्रमण केलेले नाही. एखाद्या 'धर्मवीर' कवितेचा अपवाद. 'अलवार कोवळे अंग' या शैलीला लाभलेले. निसर्गाची वर्णने पुष्कळांनी केली पण तिला परिमाण प्राप्त करून दिले ते या सुकुमार शैलीनेच. नाद आणि रंग संवेदनांचे अपूर्व वरदान या शैलीला लाभले होते. रंगाच्या मिश्रणाच्या इतक्या विविध छटा शब्दांमुळे तयार करतात व कातळी शब्दही संगमरवरी मुलायमपण केवळ एका स्पर्शाने धारण करू शकतात हे मराठी काव्याला बालकवींमुळे समजले.

बी कवींची शैली मूलतः परिपक्व आहे. ती गंभीर, अर्थवाही सामासिक संस्कृत-प्रचुर शब्दांनी युक्त आहे. पांडित्यप्रदर्शन ही तिची दर्शनीय बाजू. पण हे प्रदर्शन चिंतनशीलतेतून जन्मास आले आहे. ज्ञानेश्वरांचे उत्कट संस्कार या शैलीवर झाले आहेत. तत्त्वचिंतनामुळे क्वचित गद्यप्रायता या शैलीत आली असली, तरी चाफ्याचे रसप्रवाहित्व व पदन्यास लक्षणीय आहे. अर्थ आणि ध्वनीचे सुरम्य मिश्रण बींनी इथे साधले आहे. प्रमाणशून्यता, यतिभंग, छंदोदोष यांसारख्या उणिवा शोधता येतीलही. परंतु ही शैली विचारप्रधान आहे, वैषिकप्रधान, नाही हेही इथे लक्षात घेतले पाहिजे. 'ट ला ट' लावण्याची किमया त्यांची शैली जाणतच नव्हती, असे नाही. पण नादानुकूलतेत रसिक वाहून जावा, ही त्यांची कधी इच्छा नव्हतीच.

केशवसुती शैली इतकी प्रवाही होती की त्यांच्या 'तुतारी' या कवितेचे अनुकरण टिळक, गोविंदाग्रज, रेंदाळकर, बालकवी, नागेश यांनीच काय पण विंदा करंदी-करांनीदेखील केले. याचे कारण केशवसुतांची ओजस्वी शैली हेच होते. परंतु हा संप्रदाय केवळ अनुकरणच करीत होता, असे नव्हे तर त्यांनी शैलीची पृथक वैशिष्ट्येही दाखविली व म्हणूनच समकालीन परंपरावादी कवींचे नावे काव्य प्रांतातून नामशेष झाली, तशी या कवींची न होता त्यांना अधिष्ठान प्राप्त झाले. ही शैली स्वच्छंदतावादी असली तरी अभिजातवादी शैलीचे काही स्वीकारायचेच नाही, असा

अट्टाहास या कवींचा नाही. गोविंदाग्रजांच्या शैलीचे नाते एकीकडे संस्कृत पंडित कवींच्या काव्यातील कल्पनासमृद्ध व अलंकरणप्रधान शैलीशी म्हणजे पर्यायाने अभिजातवादाशी व दुसरीकडे केशवसुतांच्या नूतनतेच्या शोधात असणाऱ्या क्रांतिकारी स्वच्छंदतावादी शैलीशीही जुळविता येते.

परंपराप्रधान शैली

केशवसुतांच्या आशयाने व शैलीने मोहित होऊन त्यांच्याप्रमाणे अनेक कवींनी काव्यरचना करावयास सुरुवात केली व एक समृद्ध परंपरा निर्माण झाली. पण केशवसुतानंतरची सगळीच कविता केशवसुती निष्ठेचा वा शैलीचा अनुनय करणारी नव्हती. केशवसुतपूर्वकालापासून जी मराठी काव्याची परंपरा होती, तीच या कवींच्या रूपाने परिपुष्ट झालेली दिसते. साधारणपणे इ. स. १८८० पासून १९२५ पर्यंत ही कविता निर्माण झाली. कविपरत्वे भिन्न भिन्न आविष्कार या काव्यात दिसत असले, तरी प्राधान्याने या शैलीचा आकार आणि जात एकसारखीच आहे. विठ्ठल भगवंत लेंभे यांची शैली संस्कृत काव्याने संस्कारित झालेली आहे. माधुर्यासाठी शब्द वाक्वण्यापेक्षा अनुप्रासांच्या हव्यासापायी त्यांनी नादानुकूल शब्दांचे उपयोजन केले आहे. संकेत आणि पारंपारिकता ही या शैलीची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये असली तरी 'शोकावर्त 'सारख्या काव्यात संकेत टाळून आत्मानुभूतीचा आविष्कार त्यांच्या शैलीने केला आहे. करुण रसाचा उत्कट आविष्कार या शैलीत दिसतो. गणेश जनार्दन आगाशे यांची शैलीही करुण रसाला पोषकच आहे. परंतु शैलीत मात्र फारसे नावीन्य नाही. पांडित्यपूर्ण अलंकारांचा सोस बाळगताना प्रसादगुणांची पूर्ण अपेक्षा त्यांनी केली आहे. आठल्यांची कविता जनमानसात रुजली, याचे कारण तिची अर्थवाही प्रासादिक शैली हेच होय. साध्या विषयाच्या निवडीमुळे निरलंकृत, घरगुती, प्रसन्न भाषेचा आश्रय त्यांनी केला आहे. मोरो गणेश लोंढे यांची शैली तत्त्वबोधनाच्या हव्यासापायी सोपी व सुगम असली तरी नावीन्यशून्य आहे. पु. बा. जोशीही साध्या विषयात मोठा आशय शोधण्यात गढून गेलेले दिसतात.

या परंपरेत शैलीदृष्ट्या महत्त्वाचे कवी म्हणजे गंगाधर रामचंद्र मोगरे. त्यांना मराठीतील उपहासकाव्याचे प्रणेते मानले जाते. त्यांची शैली आवश्यक अतिशयोक्ती सूक्ष्मता आणि व्याजसुभाषितोक्तीने युक्त आहे. व्यक्तिचित्र रेखाटन, कथानकाचा बांधेसूदपणा व उपरोध यांनी त्यांच्या शैलीचे पृथक्पण नजरेत भरते. गद्यप्रायता हा मात्र या शैलीचा मोठा दोषच होता.

संस्कृत महाकाव्य शैलीचा प्रभाव वासुदेव वामनशास्त्री खरे यांच्या काव्यावर असला, तरी ' यशवंतराव महाकाव्या'त स्वशैली व संस्कृत शैलीचे उत्तम कलम त्यांनी केले. यमकांची शिथिलता व तिची असलेली जाणीव त्यांच्या शैलीगत पुरो-

गामित्वाची साक्ष पटवते. विद्याधर वामन भिडे यांची शैली अतिशय कृत्रिम, कसरत करणारी व वृत्तप्रभुत्वाचे अनाठायी दर्शन घडविणारी आहे. त्यांच्या काव्याची शीर्षके (उदा० 'धेन्वास्यशास्यता', 'क्षीरकार्तध्न्य', 'काक्काणता') त्यांच्या क्लिष्ट शैलीची साक्ष पटविण्यास पुरेशी आहेत. क्लिष्टतेबरोबरच नीरसतेचा टिळाही आपल्या मस्तकावर त्यांनी रंगवून घेतला आहे. एकनाथ गणेश भांडारे, लक्ष्मण गणेश लेले, वा. अ. भिडे यांनी दळलेली दळणे उपरिनिर्दिष्ट कवींच्या शैलीहून फारशी भिन्न नाहीत. या परंपरागत शैलीचे विशेष पुढे अनंततनयाच्या पाल्हाळाने, राधारमणाच्या पूर्ण पंडिती शैलीने जपले आहेत. साधूदासांची कविताशैली मात्र यापासून पुष्कळच वेगळी आहे. वृत्तप्रभुत्व, अर्थगौरवशाली रचना, अलंकार, अनुप्रासांचा यथोचित वापर या शैलीगुणांनी जुन्या पंडिती परंपरेला त्यांनी चांगलाच उजाळा दिला आहे.

एकूण या परंपरेची शैली जुन्या वळणाची आहे. केशवसुतांसारख्या प्रगमनशील कवीची रणरणती शैली डोळ्यांसमोर असूनही हे कवी तिच्याकडे ओढले गेले नाहीत, ही परंपराप्रिय मराठी मनाची प्रवृत्तीच आहे. या गतानुगतिकत्वामुळे केशवसुती शैलीइतकी समृद्धता व विविधता तिच्या वाट्याला आली नाही. या शैलीतील निवेदनाची दीर्घता, कल्पनांचा सांकेतिकपणा यांमुळे या शैलीला व्याज अभिजातवादी (Psudoclassicist) असे म्हटले जाते.[1]

अभिजातवादी शैली

परंपरेचे दृढ संस्कार व नव्याची ओढ यातून ही शैली जन्मास आली आहे. प्राधान्याने ही अभिजाततावादी असली तरी केशवसुती स्वच्छंदतावादाच्या प्रच्छन्न खुणाही या शैलीत आढळतात. परंतु ती त्यांची मूळ प्रवृत्ती नव्हे, हे लक्षात घेतले पाहिजे. चंद्रशेखर हे या परंपरेचे पहिले प्रतिनिधी. त्यांच्या काव्यात आत्मलेखन नाही. सुचवलेल्या विषयावर ते कविता रचीत. रेखीव काटेकोरपणा हे त्यांच्या शैलीचे विशेष. त्यांची शैली अभिजातवादी असली तरी व्याज अभिजातवाद्यांची जडमूढता आणि पांडित्यप्रदर्शनाचा अतिरेकी हव्यास त्यांच्या शैलीत नाही. त्यांची शैली सुगम, सौष्ठवयुक्त, माधुर्याने रसरसलेली आहे. भाषेच्या बाबतीत ते जागरूक आहेत. शिथिलता त्यांना पूर्णपणे अमान्य आहे. स्वच्छंदतावाद्यांप्रमाणे क्वचित मात्रावृत्त वापरणारी, सुनीत रचणारी, भावगीत रचनेशी जवळीक साधणारी त्यांची शैली मुळात अभिजाततावादीच होय.

चंद्रशेखरांप्रमाणेच विनायकही विशुद्ध अभिजाततावादी शैलीत काव्यरचना करणारे कवी होत. त्यांच्या भूतकालनिबद्ध व्यक्तिमत्त्वाचा परिणाम त्यांच्या शैलीवर झाला

१. कु. ब. निकुंब "काव्य", मराठी वाङ्मयाचा इतिहास 'खंड पाचवा', भाग एक, पुणे, १९७३, पृ. २९५.

आहे. अहल्या, पन्ना, पद्मिनी, राणी दुर्गावती, वीरमती या भूतकालीन चरित्र-कथातील त्यांची शैली विलक्षण परिणामकारक आणि ओजस्वी झाली आहे. निवडक प्रसंगांची निवड, सूक्ष्म भावरेखाटन ही या शैलीची वैशिष्ट्ये. या कविता दीर्घ असल्या तरी शैलीच्या प्रसन्न प्रवाहामुळे त्या कंटाळवाण्या होत नाहीत परिमित अलंकार, सुभाषितांची पेरणी, शब्दचित्र, नाट्य आणि संवाद या शैलीवैशिष्ट्यांनी ही कविता रसिकप्रिय झाली आहे.

राष्ट्रवादी संस्कार

या अभिजाततावादी शैलीला खरे राष्ट्रवादी परिमाण प्राप्त करून देण्याचे कार्य कवी गोविंदांच्या व सावरकरांच्या कवितेने केले. विनायकात राष्ट्रभावना होतीच, पुढे तिचा विकास आला. गोविंदांच्या शैलीचा विकास त्यांच्या काव्यातील आशयाच्या अनुरोधाने झाला आहे. प्रारंभीची शैली लावणीवाङ्मयाच्या शैलीने संस्कारित झालेली आहे. पुढे सावरकरांच्या सहवासाने काव्यकळाही पालटली. अपूर्व क्रांतभावनेने ही कविता रसरसू लागली. पोवाड्याच्या शैलीने या शैलीची पाटराखणी केली. अनुप्रास आणि ध्वन्युनुकारी शब्दयोजना याचा हव्यास या शैलीला जडला आणि पुढे मूळच्या अध्यात्मसन्मुख वृत्तीने शैलीलाही चिंतनशील, करुणार्त व अध्यात्मसन्मुख बनविले.

सावरकरांचे जीवन व काव्य यात अभेद आहे. मुळातच भव्य दिव्यतेचे सावरकरांना वेड होते. महाकाव्य रचण्याची प्रेरणा अस्वाभाविक नव्हती. म्हणूनच त्यांची आधीची शैली आख्यानपर वा कथनपर झाली आहे. तपशिलाचे गहिरे रंग भरीत जाणे हे तिचे वैशिष्ट्य. त्यांची स्फुट कविता संघर्षशील आहे तिची रणरणती शैली आत्मनिष्ठेने युक्त आहे. तिचे संदर्भ काल्पनिक नाहीत. ध्येयमार्गातले दाहकपण, सतीचे वाण, हौतात्म्य, आत्मविश्वास यांनी ही शैली भारलेली आहे. सामान्य भाव-भावनांभोवती ती रुंजी घालत नाही. उत्तुंग विचारशीलता, तेजस्वी तत्त्वज्ञान व झुंझार वृत्तीमुळेच महाकाव्याचे शिवधनुष्य पेलण्यास त्यांचे हात शिवशिवले.

रचनेच्या दृष्टीने सावरकरांनी वैनायक या मात्रावृत्ताचा प्रसार केला. निर्मितीचे श्रेय किर्लोस्करांचे असले तरी शैलीच्या दृष्टीने ते पेलण्याचे श्रेय सावरकरांचेच. एकूण सावरकरांची शैली संस्कृतप्रचुर आहे. जात्याच तिचा ओढा सामासिक शब्द साधण्याकडे आहे. अपरिचित शब्द योजनेमुळे क्वचित ही शैली बोजडही होते. महाकाव्यात ‘ कमला ’ कुठल्याही हेतूने प्रेरित न झाल्यामुळे त्यातील शैली सुगम उतरली आहे. परंतु ‘ गोमंतका ’त ही शैली हेतुगर्भतेमुळे कथनपर, तत्त्वचर्चात्मक, नीरस व स्वभावतःच जड झाली आहे. साधनाच्या सूचितेची तमा न बाळगणाऱ्या सावरकरांनी साधनाच्या कलापूर्णतेची काळजी नित्य वहावी ही अपेक्षाच व्यर्थ.

चंद्रशेखर विनायकांच्या इतिहासपूजक आणि बोधपर त्याचप्रमाणे कवी गोविंद आणि सावरकर यांच्या पेटत्या प्रक्षोभयुक्त स्फुलिंगाने भारलेल्या राष्ट्रीय परंपरेत दुर्गाप्रसाद आसाराम तिवारी, कवी माधव, साने गुरुजी यांनीही काव्यरचना केली असली तरी शैलीदृष्ट्या तिच्यात फारसे प्रभावीपण आढळत नाही.

भा. रा. तांबे : वैणिक शैली

स्वच्छंदतावादी आणि अभिजाततावादी संप्रदायांच्या काव्याला बहर आला असतानाच तांब्यांची कविता उदयास आली. पण कुणाच्या आश्रयाला जाण्याचे तिने नाकारले. तिचे स्वरूप शुद्ध भावगीतप्रधान होते. मध्ययुगीन जीवनाचे तांब्यांवर गडद संस्कार होते. त्यामुळे नवे विचार त्यांना प्राणपणाने स्वीकारता आले नाहीत. शाश्वत मानवी भावभावनांचा आविष्कार हेच त्यांच्या काव्याचे प्रयोजन झाले व स्वाभाविकच त्याच्या पूर्तीकरिता त्यांची शैलीही वैणिकप्रधान झाली. विविध भावनांचा भार चपखलपणे पेलण्यासही नवीन जातिवृत्तांचे शोधन करून अनेक नास्यमधुर गीतांची बांधणी त्यांनी केली. प्रेमगीते, नाट्यगीते, विधवाविषयक गीते, बालगीते, मृत्युगीते, राष्ट्रगीते अशी विविध गीतरचना तांब्यांनी केली असली तरी त्यांची शैली वैणिकच राहिली. ती मूलतः छंदोबद्ध आहे. प्रा. भ. श्री. पंडित लिहितात, " छंदात स्वभावतःच लय असते. लयबद्ध शब्दांच्या श्रवणाने रसिकांचे कर्ण तृप्त होतात, आणि अंतःकरण उचंबळून येते. म्हणूनच उच्च प्रतीचे भावकाव्य छंदात व लयबद्ध शब्दात अवतीर्ण होत असते अशा काव्याला सामान्यतः गीतकाव्य (a lyrical poem) हे नाव देण्याची परिपाठी आहे, आणि त्याच्या शैलीला संगीतात्म शैली या नावाने ओळखण्याची रीती आहे. "[1] तांब्यांची शैली संगीतमय (musical) असली तरी संगीतप्रधान नाही. संगीतासाठी तिचा जन्म झाला नाही म्हणून संगीताने अतिरेकी आक्रमणही या शैलीवर केले नाही. आशयाचे अपार महत्त्व या शैलीने प्रारंभीच ओळखले आहे. लोकगीतातील गेयता व तत्कालीन सुरेल पदांचा संस्कार या शैलीने पचवला त्याचप्रमाणे कबीर, सूर, तुलसी, मीरा या संतांच्या करुणायुक्त गेयतेचाही तांब्यांच्या शैलीवर खोलवर परिणाम झाला आहे. वैणिकतेच्या प्रवर्तनाचा प्रयोग तांब्यांच्या आधी टिळक-केशवसुतांनी केला असला, तरी त्याला स्वयपूर्ण रूप देण्याचे ऐतिहासिक कार्य तांब्यांच्या या गेय शैलीने केले. पुढे रविकिरण मंडळाची कविता निर्माण झाली. तिच्यावर तांब्यांच्या शैलीचा प्रभाव असला तरी खऱ्या अर्थाने या शैलीला प्रवाहित करण्याचे काम बोरकरांनी मोठ्या निष्ठेने केले व ती परंपरा पाडगावकरांनी पुढे चालविली. तिचा विचार करण्याआधी रविकिरणमंडळ शैलीचा विचार करणे आवश्यक आहे.

---

१. भ. श्री. पंडित, तांबे आणि त्यांचे गीतिकाव्य, पुणे, १९७२, पृ. ६२.

रविकिरणमंडळ

माधव ज्यूलियन हा मराठी काव्यशैलीच्या विकासातला महत्त्वाचा टप्पा आहे. त्यांच्या शैलीने टराविक शैलीसंकेतांना फाटा दिला आणि मराठी काव्याभिरुचीला वेगळे वळण लावले. नवनवीन प्रयोग करण्याची हौस, वृत्तरचनेवरील असाधारण प्रभुत्व, रूढ कल्पनांना धक्का देण्याची हिम्मत आणि कुवत यांतून माधवरावांची शैली निर्माण झालेली असली, तरी मुळात ती आत्मनिष्ठ भावकवींची आहे. विविध काव्य-प्रकारात रचना करताना शैलीचे रूपही बदललेले आहे. प्रेमप्रकटीकरणाची रूढ शैली टाकून देऊन फारसी गज्जलांतील चमत्कृतिप्रधान शैली त्यांनी 'गज्जलांजली'त स्वीकारली. तिला इंग्रजी काव्यातील आत्मलेखनाची जोड देऊन फारसी गज्जलातील अतिरेकी सांकेतिकता निपटून काढली. या नव्या शैलीचा परिणाम पुढील कवींवर झाला. 'स्वप्नरंजन' व 'तुटलेल्या दुव्या'तील शैली 'गज्जलांजली'इतकी प्रवाही व खेळकर नाही. ती वैफल्यामुळे व्याकुळ झाली आहे. 'विरहतरंगा'त ही अंतर्मुख आत्मशोधनाची झाली आहे. ही दृष्टी पुढे 'सुधारका'त बदलल्यामुळे शैलीही बदललेली आहे. उपहास हा या शैलीचा प्राण आहे. 'नकुलालंकारा'तील शैली व 'सुधारकां'तील शैली यात फारसा फरक नाही. "मर्मभेदक लेखनपद्धती अनेक भाषायीन आणि प्रासंगिक उल्लेख, कोट्या, अर्थचमत्कृती, यमकादी शब्दालंकार यांची रेलचेल यातही झालेली आहे."[1] फरक इतकाच की "सुधारका'त त्यांनी पंचचरणी धावत्या वृत्ताचा स्वीकार केला तर 'नकुलालंकारा'त मोरोपंती आर्या-वृत्ताचा. उमरखय्यामच्या रुबायांची भाषांतरे माधवरावांनी केली परंतु 'द्राक्षकन्या' व 'मधुलहरी'तील त्यांची शैली भाषांतरस्वातंत्र्य न घेण्याच्या वृत्तीमुळे कृत्रिम व अर्थसंक्रमणाच्या दृष्टीने अयशस्वी ठरली. माधवरावांच्या शैलीने रूढ शैलीविषयक कल्पनांना सातत्याने धक्के दिले. फारसी शब्दांची त्यांनी आतषबाजी केली. अलेशाही, दिलशाही, इश्क, बिमारी, मग्दूर इत्यादी शब्द मराठी काव्यात प्रथमच प्रविष्ट झाले. शब्दसंकराचाही त्यांनी प्रयत्न केला. श्रुतिमधुरता गेली तरी चालेल, पण अर्थ-वाहित्व आलेच पाहिजे, यावर त्यांचा कटाक्ष होता. परस्पर विषम शब्द व कल्पनांचे एकत्रीकरण त्यांनी केले त्यामुळे या शैलीला रा. श्री. जोग. 'विषमरचनाशैली' असे म्हणतात.[2] पुढे ते स्पष्ट करतात की, "या प्रकारच्या लेखनशैलीस इंग्रजीत Grotesque असे नाव आहे व तिला तांबे यांनी 'विलक्षण' असा शब्द योजिला आहे. इंग्रजीत ब्राउनिंगला या रीतीचा प्रतिनिधी मानले जाते व पटवर्धन त्याच पद्धतीने लिहितात, असे तांबे यांना म्हणावयाचे आहे."

---

१. रा. श्री. जोग, अर्वाचीन मराठी काव्य, पुणे, १९४६ पृ. १८७.

२. रा. श्री. जोग, अर्वाचीन मराठी काव्य, पुणे, १९४६, पृ. १९०–१९१

गिरीश आणि यशवंत

गिरीशांची शैली संस्कारित आहे. काव्यलेखनातील कारागिरीची निर्दोषता हा त्यांच्या शैलीचा प्रमुख गुण. खंडकाव्य व स्फुट कविता यांच्या रूपाने गिरीशांचे काव्य उदयास आले त्यात आशयाभिव्यक्तीचे फारसे नावीन्य नसल्यामुळे माधवरावी क्रांतिकारक शैली-वैशिष्ट्यांचा आढळ इथे होणे अशक्य. नाही म्हणायला 'आंब-राई' या खंडकाव्यात जानपद जीवनाकडे ते वळल्यामुळे काही जानपद भाषिक वैशिष्ट्यांचा लाभ त्यांच्या शैलीला झाला. प्रभावी कथाकथन, रचनेची सुभगता यां-पलीकडे त्यांच्या शैलीत फारसे काही दिसावयाचे नाही. यशवंतांनी महाकाव्याची आणि दीर्घ काव्यांची रचना केली असली, तरी प्राधान्याने ते भावगीतकारच आहेत. त्यांच्या शैलीमध्ये काही विकासाच्या खुणाही आढळतात. आधीची कविता पोवा-ड्याच्या शैलीकडे झुकणारी असल्यामुळे ओजस्वी झाली आहे. या पुढची रचना भावगीतानुकूल आणि गेय आहे. प्रसाद, ओज, माधुर्य ही ज्याप्रमाणे त्यांच्या शैलीची वैशिष्ट्ये त्याप्रमाणे तिच्या मर्यादादेखील आशयाच्या साचेबंदपणामुळे व सामान्य विषयांच्या निवडीमुळे त्यांच्या शैलीलाही मर्यादा पडल्या. प्रत्येक गोष्टीचा सुवर्णमध्य साधणाऱ्या संयमशील मनोवृत्तीच्या या कवीमध्ये मराटी काव्यशैलीचा विकास करण्याचे सामर्थ्य नाही.

रविकिरण मंडळाची इतर कविता काव्यशैलीच्या विकासाच्या संदर्भात पूर्णपणे नगण्य आहे. श्री. बा. रानड्यांनी विज्ञानकाव्याची सुरुवात इतक्या उशिरा करण्यापेक्षा तेव्हा केली असती तर ते रविकिरणमंडळाच्या काव्यशैलीला निश्चित परिणाम देऊ शकले असते. सामग्र्याने पाहता एक माधवराव सोडले तर मराठी काव्यशैलीच्या विकासात रविकिरण मंडळाच्या कवीचा वाटा नाही हे कबूल केल्या-शिवाय पर्याय उरत नाही.

अत्र्यांचे वेगळेपण : विडंबनशैलीचा उदय

अत्र्यांची 'गीतगंगे'तील शैली बालकवी गोविंदाग्रजांच्या प्रभावाखाली असली तरी 'झेंडूच्या फुला'तील काव्याने इतिहास घडविला. समकालीन साचेबंद अनु-करणशील काव्यशैली व माधवरावी क्रांतिकारी काव्यशैलीच्या विरुद्ध झालेली ती प्रतिक्रिया होती. संस्कृत सामासिक शब्दयोजना, काही राष्ट्रीय कवितांतील अतिरंजित ओजयुक्त शैली, अपरिचित वृत्तयोजना, कल्पना, प्रतिमा यांचा उपहास करण्यासाठी अत्र्यानी काव्यरचना केली. दुसऱ्यांच्या उणिवा दाखवीत असताना नवीन उपहास-प्रधान विडंबनकाव्य-शैलीचा मराठी काव्यप्रांतात उदय झाला. अत्र्यांच्या स्वभाव-धर्मानुसार या शैलीवर बीभत्स आणि क्वचित अश्लीलतेचे पाणी चढले व पुढे लोकाभिरुचीमुळे तिची रसिकपातळीवर चांगली जोपासनाही झाली. पुढे ही परंपरा

काणेकर व ज. के. उपाध्ये यांनी चालविण्याचा प्रयत्नही केला, पण ती शैली मराठी काव्यप्रांतात फारशी स्थिर होऊ शकली नाही; तरी पण या शैलीचे ऐतिहासिक महत्त्व नाकारता येत नाही.

रविकिरण मंडळोत्तर मराठी काव्यशैली : एक गतिरुद्धता

रविकिरण मंडळाच्या नंतर लगताचा कालखंड शैलीच्या पुनरावृत्तीचा व साचेबंद-पणाचा आहे. या कालखंडात अज्ञातवासी, बा. भा. पाटक, ग. ह. पाटील, गोपीनाथ तळवलकर यांनी काव्यरचना केली. अज्ञातवासींनी जुनी राष्ट्रीय ओजोगुण युक्त शैली स्वीकारली तर ग. ह. पाटलांनी जानपदशैली. गोपीनाथ तळवलकरांनी ' कणिका ' हा काव्यप्रकार रवींद्रनाथांचा ' टाका ' या काव्यप्रकाराच्या अनुकरणाने आणला, तेवढेच त्यांचे शैलीगत वैशिष्ट्य.

वैदर्भी कवींपैकी खापर्डे यांनी गद्यकाव्यशैली निर्माण केली व हयातभर तिची जपणूक केली तर टेकड्यांनी गज्जलशैलीचा वारसा चालविला. उपाध्यांनी विडंबन-शैलीला हातभार लावला त्याप्रमाणे उमर खय्यामच्या रुबयांची इकडील वृत्ताचा आधार घेऊन, यमकबंध तोडून, भाषांतर केले. त्यामुळे भाषांतरशैलीचा एक हृद्य पैलू दृश्यमान झाला.

एकूण या कालखंडात मराठी काव्यशैलीत फारसा विकास वा वेगळेपण दिसत नाही. अनंत काणेकरांचा केवळ अपवाद. त्यांच्या शैलीबद्दल तेंडुलकर लिहितात. " शैलीतील आकर्षक संक्षेप, तिच्यातील प्रत्यक्षता (directness) कल्पनांचा किंवा भावनांचा व्याज काव्यात्म (Psuedo poetic) फुलोरा टाळण्याची वृत्ती आणि एकूण आविष्कारालाच असलेला एक तऱ्हेचा सुटसुटीत आटोपशीरपणा प्रथम दर्शनीच मनावर वेगळा संस्कार करून जातो. केशवसुत, गोविंदाग्रज, बालकवी, माधव जूलियन यांचे संस्कार होऊनही वरील वैशिष्ट्यांमुळे काणेकरांच्या शैलीची पृथगात्मता अबाधित राहिलेली जाणवते "[१]

पुढे द्वितीय महायुद्धोत्तर कालखंडाच्या दरम्यान मराठी काव्यशैलीचा विकास झपाट्याने झाला व स्वातन्त्र्योत्तर कालखंडात या विकसित शैलीने आपले नवनवीन उन्मेष दाखवले हा काव्यशैलीचा विकास पाच कवींच्या माध्यमातून झाला. पु. शि. रेगे, अनिल, कुसुमाग्रज, बा. भ. बोरकर आणि बा. सी. मर्ढेकर हे ते पाच कवी होत. एक पु. शि. रेगे सोडले तर या कवींच्या अनुकरणाने पुढे पुढे त्या त्या कवीचे भिन्न भिन्न संप्रदाय देखील निर्माण झाले. या सांप्रदायिकांमध्ये स्वतःची प्रतिभा नव्हती असे नाही. शैलीचे साम्य या कवींमध्ये आढळते, म्हणून त्यांना त्या त्या संप्रदायाचे कवी म्हणायचे इतकेच.

---

१. रमेश तेंडुलकर, "प्रस्तावना" चौकोनी आकाश, पुणे—नागपूर, १९७४, पृ. १४.

पु. शि. रेगे : एक अनोखे शैलीशिल्प

रेग्यांनी स्त्री, प्रेम आणि काम या सनातन विषयांवरच काव्यरचना केलेली असली तरी त्यांची शैली स्वयंपूर्ण आणि स्व-तंत्र आहे. ती ज्याप्रमाणे अनुकरणशील नाही त्याचप्रमाणे तिचे अनुकरण करणेही कुणाला जमले नाही. भाव, शब्द, रचना, वृत्त आणि प्रयोगशीलता या सर्वच दृष्टीने त्यांच्या शैलीचे पृथकपण नजरेत भरते. आविष्काराच्या संदर्भात रेगे विलक्षण जागरूक असल्यामुळे त्यांची शैली चित्रमयी, सूक्ष्म आणि अल्पाक्षरमधुर झाली आहे. ही शैली आशयाचा अव्हेर करीत नसली तरी तिचे लक्ष अधिक्याने सौष्ठवाकडे असते. एखाद्या संगमरवरी शिल्पाची कांती जशी चटकन डोळयांत भरते तसा या शैलीचा पोत जाणवत राहतो. नाजुक कोवळया नादयुक्त शब्दांच्या सहाय्याने स्त्रियांच्या संदर्भातील मानसिक आणि शारीरिक अनुभव रेग्यांनी गुंफलेले आहेत. नाद, स्पर्श, गंध या संवेदनांचे या शैलीला विलक्षण आकर्षण आहे. प्रतिमांची आणि रूपकांची रेलचेल हा शैलीचा प्रमुख गुण असला तरी या प्रतिमा उपऱ्या, अनाकलनीय वा मर्ढेकरांसारख्या रूढ व्यवस्थेला गदगदून हलविणाऱ्या उद्दाम आणि आक्रमक नाहीत. त्या शैलीच्या कोवळिकेकरिताच जणू काही अवतरल्या आहेत असे वाटते. विशुद्ध प्रेमकल्पनेपासून शारीर प्रेमलालसेपर्यंत अनेक वळणे घेत गेलेली ही कविता जाणीवपूर्वक केलेल्या शैलीच्या विकासाचे अनेक रूपबंध साकार करते. ती प्रामुख्याने मुक्तछंदात असली तरी अनिलांसारखी गद्यप्राय नाही. तिला अंतरिक लयबंधाचा विसर कधीच पडत नाही.

अनिल-मुक्तिबोधी शैली : मुक्तछंदाकडून मुक्ततेकडे

अनिलांची ' फुलवात 'मधील शैली वैणिक असली तरी पुढे याच शैलीत काव्य-रचना न करता त्यांनी हेतुपुरस्सर आपली शैली बदलविली व तिचे अनेक विरोधकांना तोंड देऊन प्रखरपणे समर्थन केले. मुक्तछंदाचे प्रवर्तन हा केवळ अनिलांच्या शैलीच्या संदर्भातच नव्हे तर एकूण मराठी काव्यशैलीच्या संदर्भात महत्त्वाचा टप्पा आहे. ' भग्नमूर्ती ' ही दीर्घ कविता मुक्तछंदात लिहून मराठी काव्याचे सगळे संकेत त्यांनी धुडकावून दिले. पुढे या शैलीची जोपासना होत राहिली आणि अत्याधुनिक कवींनी तर मुक्तशैलीच मान्य केली आहे. अनिलांनंतर मुक्तछंदाचा अंगीकार इतर कवींनी अतिशय समर्थपणे केला असला तरी खुद्द अनिलांची शैली या छंदामुळे अत्यंत गद्यमय, केवळ वैचारिक अतएव वैरस्यपूर्ण झाली आहे. काव्यरचनेच्या संदर्भात निरनिराळे प्रयोग करणे हा त्यांच्या शैलीचा प्रधान गुण आहे. ' दशपदी ' हा त्याचा अत्याधुनिक आविष्कार आहे. ' दशपदी 'तील शैलीची जातकुळी ' फुलवात 'मधील शैलीशी जुळणारी आहे. एकूण बंधनातून व मुक्ततेकडे मुक्ततेकडून बंधनाकडे या शैलीचा प्रवास झाला आहे.

वा. ना. देशपांडे यांनीही मुक्तछंदाच्या संदर्भात पुष्कळ प्रयोग केले. नियमक रचना आणि मुक्तछंद यांच्यामुळे त्यांची शैली अतिशय गद्यप्राय झाली. अनिलांचे शैलीगत संस्कार मुक्तिबोधांनी पचवून आपली नवी शैली सिद्ध केली. मार्क्सवादी जाणिवेमुळे एक नवे परिमाण या शैलीला मिळाले. मुक्तिबोधांच्या शैलीचे मुक्तछंद, दीर्घता व पर्यायाने आलेली गद्यप्रायता ही खास वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांच्या अतिदीर्घ कवितांतील शैली पल्लेदार आहे. त्यांच्या जळजळत्या शैलीमध्ये प्रतिमांचे महत्त्व वादातीत आहे. या प्रतिमा प्राधान्याने विद्रूप आणि विरूप आहेत. ज्वाळांची कफनी, तुटक्या कड्यासम भकास तोंड, पितळी घंटेसारखा लंबणारा निस्तेज पिवळा चंद्र, रात्रीच्या शरीरात दिव्याच्या जखमा, तारेवर झुलणारा फाशी गेलेला बल्ब इत्यादी प्रतिमांनी त्यांची शैली समृद्ध त्याचप्रमाणे पृथक झाली आहे. केवळ याच शैलीत मुक्तिबोध रचना करतात असे नाही तर अतिशय ऋजु संवेदनशील शब्दांच्या सहाय्याने आपला प्रेमानुभव व निसर्गानुभव त्यांनी चितारला आहे. अशा कवितांत असलगता, दुर्बोधता, गद्यप्रायता, रचनाशून्यता, अतिदीर्घता हे शैलीचे दोष त्यांनी सफाईने टाळले आहेत.

अमरशेखांची शैली स्वतंत्र आहे ती छंदाचे बंधन पाळतेच असे नाही. कधी मुक्तछंदाचा तर कधी मुक्तशैलीचा तर कधी मात्रावृत्तांचा तित आश्रय केल्याचे दिसते. ती बहुधा मुक्तछंदाचा आश्रय करीत असली तरी तीत सुसंगत तालबद्धता आहे. ही शैली बाह्य रचनेचा सोस बाळगताना दिसत नाही. तिचा ओढा अधिकाधिक मुक्त होण्याकडेच आहे. बाळबोध वाक्यरचना, अतिप्रासादिकता व अधूनमधून येणारी गद्यप्रायता हे विशेष या शैलीच्या मर्यादा होत. नेमक्या या मर्यादा टाळून बाबा आमटे यांची मुक्तशैली निर्माण झाली आहे. गद्यकाव्याशी या शैलीचे जवळचे नाते आहे. तिच्या प्रपातासारख्या झंझावाती स्वरूपामुळे ती काहीशी दुर्बोध वाटत असली तरी मूलतः दलितांच्या आणि शोषितांच्या उद्धारासाठी कटिबद्ध झालेली आव्हान देणारी आणि आव्हान पेलणारी रणरणती शैली आहे. या शैलीत एका वेळी रणभेऱ्या आणि तुताऱ्या वाजतात. ती युद्धाला प्रवृत्त करणाऱ्या युद्धगीतासारखी आहे.

मुक्तिबोधांच्या शैलीतील उपरिनिर्दिष्ट दोष टाळून त्यांच्याच विचारांचा पुरस्कार करीत नारायण सुर्व्यांची शैली आकारास आली. या शैलीला त्यांच्या अनुभवविश्वाचे पाठबळ मिळाले 'साय पांघरलेल्या शब्दांचा' या शैलीने अव्हेर केला. त्यांनी शब्द किंवा प्रतिमा घेतल्या त्या स्वतःच्या अनुभवविश्वातल्या. या प्रतिमा व शब्दांचा उपयोग करताना त्यांना कलात्मकतेचा विसर पडला नाही; म्हणून त्यांची शैली बांधेसुद झाली व तिच्यावर, "श्रोत्यांवर सत्ता मिळविणे हेच जर ध्येय असेल, तर शैलीसारखी जादूची कांडी नाही. पण या कांडीची हुकमत फक्त हुकूमी प्रतिक्रियां-

पुरती चालते...अमरशेख सोप्या शैलीवादाला बळी गेले आहेत, तर सुर्वे अवघड शैलीवादाला शरण गेले आहेत" असे आरोपही करण्यात येतात.[1] सुर्व्यांनी रचना-तंत्राचा अजियातच विचार केला नाही. असे नाही किंवा सुर्व्यांची शैली आपोआपच निर्माण झाली असे नाही. प्रत्येक कवी जाणीवपूर्वक शैली घडवतो. फक्त ती त्याच्या स्वभावधर्माशी व आशयाशी सुसंगत आहे किंवा नाही हे पाहणे महत्त्वाचे. या दृष्टीने सुर्व्यांनी यशस्वी शैली निर्माण केली. परंतु ती सातत्याने पुनरावृत्त होत राहिल्याने तिची परिणामकारकता उत्तरोत्तर कमी होत गेली. 'जाहीरनाम्या'तील शैली ढिसाळ व गद्यप्राय होण्याचे कारण हेच.

कुसुमाग्रज : अग्निपूजक शैली

'जीवनलहरी'तील अनुकरणशील शैलीपेक्षा 'विशाखा'तील पृथगात्म शैली अनुरंजनप्रिय आहे. या शैलीचे लोकानुवर्तित्व वादातीत आहे. ती चांगल्या अर्थाने अभिजात शैली आहे. आपल्या ओजस्वी कविता लिहिताना बोलीभाषेचा उपयोग न करता संस्कारित भाषेचा उपयोग कुसुमाग्रजांनी केला आहे. या काव्यातील संकेत सर्वमान्य व शिष्टसंमत आहेत. कुसुमाग्रजांची शैली रणरणती आवेशपूर्ण असली तरी क्रांतिकारी नाही. युग बदलवून टाकणाऱ्या कवींच्या शैलीमधील दाहकता कुसुमाग्रजांच्या शैलीत नाही. ही शैली परंपरेतील श्रद्धास्थानाची पूजक आहे. "पल्लेदार जाती, तत्सम व तद्भव शब्दांच्या ताण्याबाण्याने विणलेले, विषम न वाटणारे भाषेचे महावस्त्र, संबोधन शैली, समूहाला आदेश...हे सारे लक्षात घेतले म्हणजे या कवितेचे वैभव काय आहे याची थोडी कल्पना येते."[2] कल्पकता व रचनेचे सौष्ठव ही या शैलीची अंगभूत वैशिष्ट्ये आहेत. नादानुकुलता आणि उपमा उत्प्रेक्षा रूपकांची उधळण हे तिचे गुणधर्म. आपली शैली सजविण्याकडे त्यांचे विशेष लक्ष आहे. ही शैली स्वाभाविक नाही. तिच्या रेखीवपणासाठी छंद, शब्द, प्रतिमा आणि लय यांचा काळजीपूर्वक वापर कुसुमाग्रजांनी केला आहे. कुसुमाग्रजांची आवेश-युक्त व वक्तृत्वपूर्ण शैली पुढे पुढे सामान्य होत गेली आहे. छंदाच्या दृष्टीनेही कुसुमाग्रजांनी पुढे स्वातंत्र्य स्वीकारलेले दिसते. 'मराठी माती'त मुक्तछंद मुक्तशैलीचा स्वीकार कुसुमाग्रजांनी केला, तर 'समिधा' हा गद्यकाव्याचाच संग्रह. कुसुमाग्रजांनी विपुल काव्यनिर्मिती केली असली तरी त्याच्या शैलीचा संपूर्ण विकास 'विशाखा'तच झाला होता. म्हणून पुढच्या काव्यात अधूनमधून प्रयोगशीलता आढळत असली तरी शैलीच्या दृष्टीने फारसे नावीन्य त्यांना साधता आले नाही.

---

१ आलोचना, मुंबई, मार्च १९६७, पृ. २७.

२ द. भि. कुलकर्णी, दुसरी परंपरा, नागपूर, १९७४, पृ. ८४–८५.

कुसुमाग्रजांच्या शैलीमुळेच कुसुमाग्रजांचा संप्रदायही काही काळ निर्माण झाला होता. त्याला 'अग्निसंप्रदाय' या नावाने ओळखले जाऊ लागले. कांत, काळेले व पोवळे यांनी या शैलीचा अंगीकार केला. परंतु यात उसने अवसानच अधिक होते. म्हणून या कवींची उत्तरार्धातील कविता या अतिरंजित शैलीपासून पूर्णपणे वेगळी झाली. वसंत बापट यांच्यावरही कुसुमाग्रजांच्या शैलीचा प्रभाव पडला आहे. परंतु अपुऱ्या आत्मनिष्ठेच्या अभावी बापटांची शैली कुसुमाग्रजांच्या शैलीपेक्षा कितीतरी उथळ आणि प्रचारकी झाली आहे. त्यांच्या राष्ट्रीय कवितांतील प्रतिमांचा गुळगुळीतपणा त्यांच्या शैलीची मर्यादा स्पष्ट करतो. या मर्यादेची जाणीव म्हणूनच की काय त्यांची कविता राष्ट्रवादाकडून भावकवितेकडे वळली. या कवितेवर लावणी वाङ्मयाचा ज्याप्रमाणे परिणाम आहे त्याप्रमाणे पु. शि. रेगे व मर्ढेकर यांच्या शब्दशैलीचाही. उत्तरकालीन काव्यात मात्र आपल्या शैलीची नस बापटांना सापडली आहे. या शैलीचे परिपूर्ण रूप 'मानसी'त विकसित झाले आहे. ही शैली कुणाच्या परिणामाने झाकोळलेली नाही. शैलीच्या परंपरेने दिलेल्या व प्रयत्नपूर्वक साधलेल्या लकबा बापटांनी इथे टाकून दिल्या आहेत. सुंदर, सोप्या व आत्मप्रत्ययकारी शैलीचा आत्माच जणू बापटांना इथे सापडला आहे. वृत्तमात्रांचे काटेकोर बंधन, नादलुब्धता, भरजरी शब्द, यमकानुप्रासांची रेलचेल इत्यादी विशेषांनी भारलेल्या आडंबरयुक्त शैलीतून त्यांची मुक्तता 'मानसी' या काव्याद्वारे झाली व त्यांच्या कवितेचा विकास झाला.

बोरकर : वैणिक शैलीचा विकास

तांब्यांच्या शैलीचा स्वीकार मोठ्या आत्मीयतेने बोरकरांनी केला "तांब्यांची गायकी पुढे चालविणे, तांब्यांच्या गायकीचा लौकिक व प्रचार वाढविणे" हे त्यांचे ध्येय होते.[1] म्हणून प्रारंभापासून तांबे घाटाची भावगीते त्यांनी लिहिली. नादमधुर शब्दकला व गेयता ही या शैलीची वैशिष्ट्ये होती. काव्याच्या बाह्य आणि आंतरिक देहात संगीताचे अद्वैत होते. आपल्या या संगीतनिबद्ध शैलीबद्दल ते म्हणतात, "कवितेच्या ओळी माझ्या मनात येतात त्या आपल्या अंतःसंगीताप्रमाणेच रागतालही घेऊन येतात. माझ्या कवितांचे छद, जाती किंवा वृत्त यांची नावे तुम्ही मला विचारलीत तर मला ती बिनचूक सांगता येतीलच असं नाही; पण सहसा ती चुकायची नाहीत. तसंच त्यांच्या रागतालांबाबतही आहे. मला त्यांची नावे सांगता येणार नाहीत पण त्यांचं आणि कवितेच्या भावार्थाचं नातं मला जाणवलेलं असतं"[2] संगीताचे अपार महत्त्व या शैलीत आहे. एकदा संगीतानुकूलता स्वीकारली की

१ बा. भ. बोरकर, 'चर्चात्मक संवाद', बोरकरांची कविता, मुंबई, १९६०, पृ. २८.
२ बा. भ. बोरकर, तत्रैव, पृ. ३८.

नादमधुर शब्दांचे आवरण शैलीला चढवावेच लागते. बोरकरांनी या शैलीच्या जपणुकीसाठी जाणीवपूर्वक शब्दाची निवड केली आहे. ते म्हणतात, "शब्दांच्या सौंदर्याचे आणि संगीताचे मला लहानपणापासूनच वेड आहे. मुलं लोलकं जमवतात तसे मी ते जमवीत गेलो. अशा शब्दांची संस्कृतात नुसती रेलचेल आहे."[1]

तांब्यांची शैली स्वीकारल्यावर केवळ त्याच शैलीची जुनाट वळणे बोरकरांनी गिरवली आहेत असे नाही तर त्यांनी आपली पृथकताही सिद्ध केली आहे. ही पृथकता विशेषतः निसर्ग काव्यात जाणवते. तांब्यांच्या गेय शैलीचा अवलंब करून तिला चित्रमयी करण्याचे श्रेय बोरकरांकडे जाते. तिचा मनोहर विकास पुढे पाडगावकरादी कवींमध्ये विशेषत्वाने दिसून आला. इतके मात्र खरे की, ध्रुवपदात चमकदार भावनेचा अवलंब करून पुढील कडव्यातून आपल्या जन्मसिद्ध प्रतिभेने विस्तार करून वाचकांना गुंगवीत ठेवणाऱ्या तांबेशैलीचा प्रभाव प्रामुख्याने शेवटपर्यंत त्यांच्यावर राहिला आहे.

ना. घ. देशपांडे यांच्या शैलीवरही तांब्यांच्या गेय शैलीची दाट छाया आहे. या शैलीतून अंतःवृत्तींना जाणवणारा तिच्या आंतरिक गेयतेचा प्रवाह तिच्या शब्दकळेतून भावाच्या जातीगतीशी इमान राखून वाहत राहिला आहे. नादलुब्धता हा त्यांच्या शैलीचा लक्षणीय विशेष आहे. नाद, अर्थ आणि अलंकारांची एकरूपता त्यांच्या शैलीत असली तरी कधी कधी मात्र नादमाधुर्याची लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेची हानी झाली आहे.

चित्रमय शैलीचा विकास

बोरकरांच्या चित्रमयी शैलीचा विकास पुढे आपली पृथगात्मता दाखवीत इंदिरा संत, पद्मा गोळे, मंगेश पाडगावकर, आरती प्रभू, सदानंद रेगे, शंकर रामाणी, म. म. देशपांडे यांच्या काव्यातून झाला. या शैलीत अंतःसंगीत निहित असले तरी ते शैलीवर कुरघोडी करणारे नव्हते. काव्यातील गेयतेची वाजवी समज या कवींच्या ठायी स्वभावतःच असल्यामुळे शैलीवर असणारे संगीताचे प्राबल्य उत्तरोत्तर होत गेले.

या चित्रमयी शैलीची काही खास वैशिष्ट्ये होती. त्यामुळे हे कवी शैलीच्या विशिष्ट बंधनात बांधले गेले. पुष्कळदा ही शैलीच त्यांची मर्यादा ठरली. आर्त प्रेमानुभूती व निसर्गानुभूती व्यक्त करण्याकरिता ही शैली चपखल होती. म्हणून आपल्या हळव्या कातर भावस्थितीला आकार देण्यासाठी या शैलीचा स्वीकार सगळ्या कवींनी केला. ही शैली विशिष्ट निसर्गचित्रांतून बोलते. आपल्या अनामिक भाववृत्तीचे दर्शन घडविताना एकसारख्या प्रतिमांचा आश्रय घेते. त्याच त्या रंगांची उधळण आपल्या सर्वांगावर करून घेते. मर्ढेकरांच्या प्रतिमा जशा आपल्या व्यवच्छेदक लक्षणांसह

१ बा. भ. बोरकर, 'चर्चात्मक संवाद', बोरकरांची कविता, पृ. १८.

आणि परखड आश्रयासह प्रकट होतात तशा या कवीच्या होत नाहीत. उदा० खिन्न आंधळा अंधार, अबोल धुके (पाडगावकर), लाजरी जाई, धुक्याचा धूप, फुलारून बसणारी धुक्याची हळवी पक्षीण (पद्मा गोळे), सुस्त निजलेल्या पोकळ बागा, चिटुकली थेंबाची पाखरे (सदानंद रेगे), गर्भार दुपार, रेंगाळत चालणारं ऊन, हट्टी वारा, ढगाआडून खुणा करणारी चांदणी (इंदिरा संत) अशी उदाहरणे आरती प्रभू, शंकर रामाणी, शांता शेळके, म. म. देशपांडे, अंबादास माडगूळकर, गजमल माळी, राम शेवाळकर यांच्याही काव्यांतून काढून दाखविता येतील. प्रतिमानिर्मिती हा या शैलीचा व्यवच्छेदक विशेष. तो किती सारखा आहे हे यातून लक्षात येते. प्रेम व निसर्गानुभूती व्यक्त करणारी ही शैली हळव्या आणि कृत्रिम प्रतिमांनी गुदमरून गेली आहे. अनुभव घेण्याची व व्यक्त करण्याची पद्धत अत्यंत एकसुरी असल्यामुळे शैलीची विविधता लयास गेली. ही कविता वाचताना विकसित कवीची कविता आपण वाचतो आहोत ही जाणीव विसरली जाते. म्हणून ही शैली कुणा एकाची न राहता या विशिष्ट कवींच्या समुदायाची झाली आहे व पुष्कळदा पाडगावकरी धुक्यामध्ये आपली वाट हरवून बसली आहे. नाही म्हणायला काही कवींनी पुढेपुढे आपली नवी वाट चोखाळली व आपले अनुभव वेगळ्या व समर्थ शैलीत व्यक्त केले. सदानंद रेग्यांनी ' अक्षरवेल ' आणि ' गंधर्व ' मधील कविता लिहीत असताना या चित्रमयी शैलीचाच अवलंब केलेला असला तरी ' देवापुढच्या दिव्या ' त तिचा त्याग केला. पादाकुलकातून मुक्ततेकडे तिचा प्रवास सुरू झाला. प्रतिमांचा तोच तो साचा त्यांनी टाकून दिला. आशयाचे तेच ते दळण दळण्या-ऐवजी संज्ञाप्रवाहाचा अवलंब करून त्यांची शैली गुंतागुंतीची (complex) झाली. जागतिक इतिहासातील घटना, रामायण, महाभारत, पुराणे यांतील संदर्भांनी ती समृद्ध झाली, त्याचप्रमाणे गद्यप्रायतेकडे तिचा तोलही ढळला. पाडगावकरांनीही ' सलाम ' मध्ये आपली शैली बदलविण्याचा प्रयत्न केला. पण स्वतःची त्वचा सोडण्याचा त्यांचा प्रयत्न अयशस्वी ठरला.

या चित्रमयी शैलीला नवे परिमाण देण्याचे काम ना. धों. महानोरांनी केले. त्यांनीही आपला निसर्गानुभवच व्यक्त केला. पण तो करताना पाडगावकरी शैलीतील साचेबंदपणा टाकून दिला. शहरी कृत्रिम निसर्गाचे वर्णन न करता खेड्यातील जिवंत निसर्गाची चित्रे त्यांनी रेखाटली. बोलभाषेतील मूलतः प्रवाही असलेल्या आशयघन शब्दांचा आणि प्रतिमांचा वापर त्यांनी केला. अर्थातच ही कविता ग्रामीण शैलीत लिहिलेली नव्हती. या शैलीने आदर्श ग्रामीण वा शहरी नव्हते तर ते तिचे स्वतःचे होते. लोकगीतशैलीचा स्पर्श तिला तिच्या जन्मापासूनच झाला होता. सुन्नाट, सन्नाट, झिम्मड, चावळ, दिवटणी, अंगुलशी निळी लखाख, शिणगार, सकवार अशा शब्दांनी ही शैली रूढ शैलीहून निराळी झाली व या शैलीमुळे मराठी

निसर्गकविता समृद्ध झाली. आनंद यादवांची शैलीही महानोरांप्रमाणेच पृथक आहे. ती खरीखुरी ग्रामीण शैली आहे. ग्रामीण भाषेतील शब्दांचा, शब्दप्रत्ययाचा, शब्दोच्चारांचा त्याचप्रमाणे वातावरणाचा उपयोग त्यांनी आपल्या शैलीसाठी केला असल्यामुळे अगदी सहजगत्या ग्रामीण जीवनाशी रसिक समरस होऊ शकतो. त्यांची शैली पाडगावकरांसारखी चकचकीत प्रतिमाजड नाही तर ती प्रामुख्याने ग्रामीण जीवनाचे व भाषेचे रूप व्यक्त करणारी आहे.

या गेय परंपरेत ग्रेसची शैली सर्वथा पृथक आहे. ती वैणिक (lirical) असली तरी केवळ भावगीतप्रधान नाही. सुरांचे आणि स्वरांचे अपार महत्त्व या शैलीला आहे. एक अंतर्गत लय या कवितेला तिच्या जन्मापासूनच लाभलेली आहे. ही शैली प्रतिमाजड, नावीन्यपूर्ण, लक्ष्यवेधी, नादांमुळे रंजन करणारी, दुर्बोधतेमुळे अस्वस्थ करणारी अशी आहे. ती एक विशिष्ट भावावस्था (mood) निर्माण करून आपल्याभोवती रसिकाला गुंगवून ठेवते. पण त्याच्यापुढे कुठल्याही आशयाचा जिवंत आकार उभा राहू देत नाही. त्याच त्या संकेतांचा पाठलाग करणे हे या शैलीचे व्यवच्छेदक लक्षण. या शैलीतील ‘ घोड्यांच्या टापा ’ ‘ संध्याकाळच्या कविता ’पासून निनादत राहिल्या आहेत. वृत्तांचे पुनरागमन हाही शैलीचा आणखी एक विशेष. अपरिहार्य अवस्थेत ग्रेसची कविता मुक्तछंदाचाही आश्रय घेते. पण आपल्या शैलीला यमकानुप्रासाचे बंधन ग्रेसने बहुधा घातले आहेच. पूर्वसुरींच्या काव्याचा अभ्यास ग्रेसने केवळ अभिव्यक्तीच्याच संदर्भात केला आहे, हे जाणवण्याइतकी ग्रेसची यमकसिद्धी परिपूर्ण आहे. पु. शि. रेग्यांप्रमाणेच ग्रेसची शैली सर्वथा पृथक आहे. रेग्यांचे अनुकरण जसे अशक्य तसेच ग्रेसचेही अनुकरण अशक्यच.

मर्ढेकरी शैली : अणुमुग्ध शैली

मर्ढेकर हे युगप्रवर्तक कवी होते. मराठी काव्याचा साचलेला प्रवाह फोडून त्याला त्यांना वाट करून द्यावयाची होती. याकरिता त्यांनी नव्या शैलीचा अपरिहार्य जाणिवेतून स्वीकार केला. ‘ शिशिरागमा ’ तील शैली बालकवी व माधव जूलियन यांच्या शैलीच्या प्रभावाखाली असली तरी पुढची सगळी कविता मर्ढेकरी शैलीच्या लक्षणांनी युक्त आहे. यंत्रयुगातील दुरवस्था, माणुसकीची झालेली ससेहोलपट, त्याची त्यांच्या संवेदनक्षम मनावर झालेल्या प्रतिक्रिया यांनी आपाततः त्यांची शैली बदलली. या शैलीवर इलियट, एझरा पाउंड, हॉपकिन्स आणि ऑडेन या पाश्चात्त्य कवींचे संस्कार झाले. त्याचप्रमाणे ज्ञानेश्वरी ऋजुता, तुकारामी फटकळपणा आणि रामदासी रोखठोकपणाही या शैलीला लाभला. मर्ढेकरी कविता म्हणजे उपरिनिर्दिष्ट कवींच्या शैलीचे अनुकरण नव्हते तर ती युगाची संवेदनाच होती. मर्ढेकरपूर्व काव्याच्या शैलीतील शिथिलता सांकेतिकता त्यांना घालवायाची होती. त्यामुळे त्यांनी जाणीव-

पूर्वक प्रयोगशीलता स्वीकारली.

मर्ढेकरी शैलीचा विकास आशयाच्या अनुरूपतेने झाला आहे. प्रेम-समाज-अध्यात्म हा त्यांच्या आशयाच्या विकासाचा क्रम आहे; तर शैलीचा क्रम करंदीकरांच्या मतानुसार असा : "काव्यशैलीच्या संदर्भात हे तीन टप्पे मांडावयाचे झाल्यास सांकेतिक अलंकरणात्मक भाषेकडून जीवनाधिष्ठित प्रतिमांकडे व समकालीन जीवनधिष्ठित प्रतिमांकडून सार्वकालिक प्रतिकांकडे अशीही या प्रवासाची दिशा मांडता येईल. पहिल्या टप्प्यामध्ये मर्ढेकर इतर मराठी कवींच्या प्रभावाखाली वावरत आहेत. दुसऱ्या टप्प्यामध्ये इंग्रजी कवींच्या प्रभावाखाली नव्या जाणिवेला अनुरूप अशी मराठी काव्याची शैली घडवीत आहेत."[1]

ही नवी जाणीव यंत्रयुगीन होती; म्हणून शैलीही यंत्रमुग्ध बनली. प्रयोगशीलता हा या शैलीचा व्यवच्छेदक विशेष ठरला. ही प्रयोगशीलता म्हणजे केवळ नावीन्याचा हव्यास नव्हता. ती एक अपरिहार्य काव्यजाणीव होती. ही शैली प्रयोगक्षम असली तरी जुन्यानव्याची सांगड तिला घालायची होती. म्हणून मर्ढेकरांनी ओवी अभंगाचे पुनरुज्जीवन केले. मुक्तछंदाच्या लोकप्रियतेची जाणीव असूनही त्याचा स्वीकार त्यांनी केला नाही उलट अधिक्षेपच केला. मर्ढेकरांनी जुन्या शैलीतील स्वीकारलेल्या या महत्त्वाच्या गोष्टी. आपली नवीन शैली घडविताना मर्ढेकरांनी चांगल्या अर्थाने भाषेची 'ऐशीतैसी' केली. जिथे जिथे इंग्रजी शब्द अपरिहार्य असतील तिथे ते त्यांनी बिनदिक्कत स्वीकारले. पिस्टन, एंजिन, पायलन्स, रोबो, स्वीच इत्यादी शब्द मराठी काव्यात प्रथमच दिसले. शब्दांची रूपे त्यांनी बदलविली. (पंक्चरलेली, पंपतो, पॉलीशलेली इत्यादी.) संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण केले. एका अनुभूतीला दुय्यम अनुभूतीचे अस्तर लावण्याची पद्धत सुरू केली.[2] त्यामुळे त्यांच्या शैलीत साहचर्या-बरोबर व्यंजनागर्भ संवाद आला व शैलीची वीण अधिक व्यामिश्र झाली.

मर्ढेकरी प्रतिमा हा त्यांच्या शैलीचा सगळ्यांत महत्त्वाचा विशेष. प्रतिमांचे अपार महत्त्व मर्ढेकरांनी जाणले होते व शैली प्रतिमांमुळेच नवी होते हे पर्यायाने 'भावनानिष्ठ समतानते'त त्यांनी स्पष्ट केले व प्रत्यक्ष काव्यातही त्याचा प्रत्यय आला. हलक्याफुलक्या, नाजूक आणि कोरीव प्रतिमा मर्ढेकरांनी वापरल्या नाहीत. आपला युगजाणिवेने पोळलेला वैफल्यग्रस्त विदारक अनुभव व्यक्त करण्यासाठी अतिशय भेदक प्रतिमांचा त्यांनी वापर केला. त्यांच्या अनेक प्रतिमा विरोध लयीत असल्यामुळे विरूपतेचे स्वरूप उघडे करणे त्यांना शक्य झाले. निसर्ग प्रतिमा, लैंगिक प्रतिमा, यांत्रिक प्रतिमा, विरूप प्रतिमा, मानस प्रतिमा इत्यादी प्रतिमांच्या

१ गो. वि. करंदीकर, 'परंपरा आणि नवता', मुंबई, १९६७, पृ. २११.

२ धों. वि. देशपांडे, 'मर्ढेकरांची कविता : एक अभ्यास', नागपूर, १९८०, पृ. २३.

विविध आकारांनी त्यांची शैली समृद्ध झाली. दुर्बोधतेचे हलके पाणीही तिच्यावर चढले. तिने रूढ शैलीचे साचे उखडून टाकले. मराठी शैलीच्या बुळबुळीत झालेल्या शस्त्राला धार लावली, त्याला टोकदार बनविले. रसिकांच्या मनामध्ये हळूहळू झिरपत जाणारा अनुभव मर्ढेकरी शैलीमुळे बाणाच्या टोकासारखा आतवर घुसू लागला. आधुनिक मराठी काव्यशैलीचा स्तर मर्ढेकरी शैलीमुळे एकदम उंचावला व समकालीन कवींची शैली निर्माल्यवत भासू लागली. या विदारक शैलीमुळे मर्ढेकरांचा संप्रदायही निर्माण झाला.

वसंत हजरनवीस, य. द. भावे व गं. व. ग्रामोपाध्ये यांच्या शैलीवर मर्ढेकरी शैलीचा परिणाम झाला; पण मर्ढेकरी शैलीचे शिवधनुष्य पेलणे यांच्या कुवतीबाहेरचे होते. मात्र विंदा करंदीकरांनी मर्ढेकरी परंपरा समृद्ध केली. त्यांच्या 'स्वेदगंगे'वर केशवसुती शैलीचा प्रभाव असला तरी 'मृद्गंधा'वर मात्र मर्ढेकरी शैलीचा प्रभाव आहे. 'धृपदा'त मर्ढेकरी 'झिंगलिंगा'तून त्यांची सुटका झाली आहे व 'जातका'त त्यांची शैली स्वतःची झाली आहे छंदाच्या दृष्टीने ती सर्वस्वी मुक्त आहे. मर्ढेकरांसारखी पादाकुलक आणि यमकाच्या बंधनात जखडलेली नाही. प्रारंभीच्या कवितांत ही शैली वक्तृत्वपूर्ण, नंतर चमत्कृतिप्रधान व पुढे पुढे चिंतनशील होत गेलेली आहे. प्रतिमांची व प्रतीकांची दुर्बोधता व त्यांचे विरूपीकरण हा त्यांच्या शैलीचा महत्त्वाचा विशेष. संदर्भ बहुलता व पर्यायाने येणारी पांडित्य प्रदर्शनाची हौस हे तिचे महत्त्वाचे लक्षण. शब्दांची जोडतोड करणे त्याचप्रमाणे आशयाच्या स्फोटासाठी स्वल्पविराम आणि अवतरणचिन्हांचा उपयोग करून 'अक्षर' करामती करण्याचा या शैलीला विलक्षण सोस आहे. पण ही शैली केवळ यातच गुरफटलेली आहे असे नाही तर अनुभूतीचा निरनिराळ्या वाटा शोधीत जाणारी ही मुक्त कविता आहे. स्फुट कविता, दीर्घ कविता, मुक्तसुनीते, आततायी अभंग, सूक्ते, गझल अशा काव्यप्रकारांत शैलीचे निरनिराळे आविष्कार त्यांनी प्रकट केले आहेत.

चित्रे व कोलटकर

मर्ढेकरांपासून सुरू झालेल्या नवकाव्याचा दुसरा टप्पा चित्रे आणि कोलटकरांच्या काव्याने सुरू होतो. याच टप्प्यापासून नवकाव्याची शैलीही बदलावयास सुरुवात झाली आहे. परंतु याच शैलीच्या आवर्तात न फिरत राहता जाणीवपूर्वक त्यांनी शैलीच्या नव्या वाटा शोधल्या आहेत. ते लिहितात, "वाङ्मयाविषयीच्या प्रचलित कल्पनांचे वा संकेताचे माझ्यावर दडपण पडत नाही. याउलट भाषेबद्दल मी जास्त जागरूक असतो. कारण भाषेद्वारे मी स्वतःशी व इतराशी विनिमय तर करतोच. पण शब्द हे मला कच्च्या किंवा अत्यंत चलनी पदार्थासारखे वाटतात."[1]

[1] दिलीप चित्रे, सत्यकथा, जुलै १९६७, पृ. ९.

मर्ढेकरी रचनावैशिष्ट्यांची व वृत्तिविशेषांची गडद छाया असणारी चित्र्यांची शैली त्यांच्या अस्तित्वशोधाशी निगडित आहे. वैयक्तिक मनोवस्था प्रकट करण्यापासून जास्त व्यापक अस्तित्वानुभव प्रकट करताना शैलीचे विभिन्नत्वही लक्षात येते. शैलीविषयीचे रूढ संकेत चित्र्यांच्या मनावर अधिराज्य गाजवीत नाहीत. 'कविता' या संग्रहात दृग्गोचर होणारी यमकानुप्रासाच्या हव्यासात रमणारी शैली 'कवितेनंतरच्या कविता'त पूर्णपणे बंधनमुक्त झाली आहे. आधीची शैली चित्र्यांनी जाणीवपूर्वक नाकारली. कारण त्यांना 'शैलीवादी' कवी व्हायचे नव्हते हे त्यांनी आपल्या साहित्यविषयक भूमिकेत स्पष्टही करून ठेवले आहे.[1] आत्मनिर्भर्त्सनायुक्त मूलभूत विद्रोही जाणिवेतून वसंत आबाजी डहाके यांची शैली आकारास आली आहे. ती रचनेचे कुठलेही संकेत मान्य वा अमान्य करीत नसली तरी तिचा ओढा गद्यरचनेकडे अधिक आहे.

आपल्या शैलीची पृथकता अट्टाहासाने अरुण कोलटकरांनी बोलून दाखविली आहे. 'यमक्या टापांचे कथन कौशल्य' त्यांना नको आहे. मर्ढेकरांप्रमाणेच कोलटकरांची प्रयोगशीलता वादातीत आहे. जुनी गाणी, दंतकथा, जुने शब्द व त्यांचे उपयोग या सगळ्यांचीच मोडतोड करून त्यातून नवा आशय प्रकट करणारी ही शैली आहे. ती नित्य नव्या प्रतिमांच्या व प्रतीकांच्या शोधात आहे. कमर्शियल आर्टिस्टच्या पेशामुळे चित्रकलेतील माध्यमाचा त्यांच्या शैलीवर परिणाम झाला आहे.

श्रीधर शनवारे, गुरुनाथ धुरी, भालचंद्र नेमाडे व मनोहर ओक यांच्या शैलीत नव्या प्रतिमांना महत्त्वाचे स्थान आहे. या सगळ्याच कवींनी स्वतंत्र अशी प्रतिमासृष्टी निर्माण केली. त्यांची काव्यभाषा, त्यांच्या भाषेतील लकबा, आपल्या कडवट अनुभवांना स्फोटक शब्दात व्यक्त करणारी त्यांची ही शैली नव्या युगाचे नवे संदर्भ शोधण्यात यशस्वी झाली आहे. ही शैली एकीकडे नव्या प्रतिमा आणि प्रतिकांच्या शोधात असते व दुसरीकडे सूर्य-चंद्र-झाडापाखरांच्यापासून गुळगुळीत झालेल्या प्रतिमांना पैलू पाडून नवा अर्थ प्राप्त करून देते.

अनिरुद्ध कुलकर्णी यांची शैली पाश्चात्य प्रतिकांची आणि संदर्भबहुल शब्दांची परस्पर कलमे करीत आकारास आली आहे. पाश्चात्य पुराणसंदर्भाच्या अतिरेकी हव्यासामुळे ती पुष्कळदा बोथट आणि विद्वज्जड झाली आहे. काळसेकर व खोतांची पिढी तर सर्वथा मुक्त आहे. आदिम कामप्रेरणांशी संबंधित असलेली ही गद्यशैली श्लीलाश्लीलतेच्या सीमारेषा धूसर करून मानवाच्या अंतर्मनाची कातडी सोलून काढण्यात यशस्वी ठरलेली आहे. या सगळ्या कवींची शैली कधी सरळसरळ तर कधी दूरन्वयाने मर्ढेकरी शैलीशी आपलं नाते सांगणारी आहे.

१ दिलीप चित्रे, पृ. ९.

दलित शैली : मुक्तिसंघर्ष शैली

दलित शैली ही परंपरेपासून आपली पृथकता सिद्ध करू पाहणारी आहे. तिच्या शैलीगत प्रेरणा मराठी काव्यशैलीतूनच उदयास आलेल्या असल्या तरी रुळलेल्या राजपथावरून मार्गक्रमण करण्याचा या शैलीचा इरादा नाही. शैलीच्या संदर्भात कितीतरी प्रयोगक्षम असणारी नवकविता डोळ्यांसमोर असून दलित शैली त्यापासून वेगळीच राहिली आहे. तिचे स्वरूप अत्यंत सोपे आणि सरळ आहे. कलात्मकतेचा संदर्भातील पारंपरिक कल्पनांच्या मायाजालात जशी ती गुरफटलेली नाही तद्वतच नवकाव्याच्या प्रयोगशील गुंतागुंतीत तिची दमछाक झाली नाही. दलित काव्याचे प्रयोजनच मुळी वेगळे असल्याने तिची शैली वक्तृत्वशाली झाली. तिचे स्वरूप प्रामुख्याने निषेधात्मक, विद्रोहात्मक आणि आव्हानात्मक झाले.

नाना थरातून दलित कवी आलेले असल्यामुळे असल्यामुळे रचनेचे तेच ते घाट या शैलीत नाहीत. एकीकडे यशवंत मनोहरांची दाहक तांडवनृत्य करणारी, पेटणारी व पेटवून देणारी विखारी शैली आहे तर दुसरीकडे नामदेव ढसाळांची सामान्य रसिकाला गुदमरवून टाकेल अशी जुगुप्सायुक्त शैली आहे. पुष्कळदा तर ती अपरिचित शब्दांनी दुर्बोधतेकडेही वळते. पण मर्ढेकरी शैलीची दुर्बोधता वेगळी व ढसाळांच्या शैलीची दुर्बोधता वेगळी. तेंडुलकर या शैलीविषयी लिहितात, "पांढरपेशा थराने जपलेली अलवार घरंदाज भाषा नामदेव ढसाळ एखाद्या बटकी-सारखी वागवतो. निर्दयपणे तिची मोडतोड करतो. अथवा तिच्यात अशिष्ट भर घालून तिचे बुद्ध्यात्र एक विद्रूप करतो."[1]

एकूण दलित काव्याची शैली अशी पृथक् आहे. ती गद्यकाव्यसदृश्य आणि मुक्तशैलीच्या संजीवनीने मुक्त झालेली आहे. रचनेचे कोणतेही कातीव घाट या शैलीत नाही; की प्रतिमारूपकांच्या अलंकारांनी तिचा देह नटलेला नाही. तिचे स्वरूप जीवनावरच्या काव्यामुळे कार्यकारी झाले आहे. इतके मात्र खरे की वैपुल्याने लिहिल्या जात असलेल्या या दलित काव्याच्या शैलीत आता तोच तोपणा येऊ लागला आहे. अनुभवाची आणि आविष्काराची नवी क्षेत्रे न शोधल्यामुळे ही शैलीही त्याच त्या आवर्तात फिरू लागली आहे. शैलीचा प्राण असणारे आवेशपूर्ण आणि आक्रमक शब्दही ऊरबडवे होऊन शैलीचे तेज कमी करण्यास कारणीभूत ठरू लागले आहेत.

समारोप

आधुनिक मराठी काव्याचे प्रांगण विशाल आहे. गेल्या शंभर वर्षांतील काव्याचा विचार केला तर शैलीच्या संदर्भातील विकास सहजच लक्षात यावा. अव्वल इंग्रजी

१ विजय तेंडुलकर 'प्रस्तावना', गोलपिठा, पुणे, १९७५, पृ. ९-१०.

अमदानातील भाषांतरित काव्यशैलीपासून लघु-अनियतकालिकामधून प्रकाशित होणाऱ्या काव्याच्या शैलीपर्यंत मराठी काव्यशैलीने विविध आकर्षक विकासोन्मुख वळणे घेतली आहेत. प्रत्येक युगाच्या संदर्भात शैलीही बदललेली आहे जेव्हा जेव्हा शैलीची गती रुद्ध झाली तेव्हा तेव्हा प्रतिभावंत कवी निर्माण होऊन काव्यशैली प्रवाहित करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. आजच्या काव्यशैलीतील गद्यप्रायतेमुळे व दुर्बोधते-मुळे सामान्य रसिकांच्या मनात निराशेचे सावट येत असले तरी या शैलीला परत केशवसुत. मर्ढेकरांप्रमाणे युगाचे परिमाण मिळवून देणारा एखादा कवी निर्माण होणारच नाही कशावरून ? आधुनिक मराठी काव्याच्या विहंगमावलोकनातून शैलीच्या संदर्भात काही निष्कर्ष हाताशी लागतात ते खालीलप्रमाणे :—

(१) मराठी काव्यशैलीच्या विकासाचा अभ्यास म्हणजे केवळ काव्यातील भाषेचा अभ्यास नव्हे तर भाषा, शब्द, आशय, छेद, वृत्त, अलंकार, काव्याचा आकार आणि प्रकार, लय-ताल-संगीत, रचना, आकृतिबंध, प्रयोगशीलता, संकेत, पद्धत, परंपरा या सर्वच दृष्टींनी केलेला अभ्यास होय.

(२) प्रयोगशीलता आणि शैली यांच्या विकासाच्या संदर्भात काव्यशैलीवर इंग्रजी काव्यशैलीचा प्रभाव आहे. त्या त्या कालखंडातील महत्त्वाच्या व युगप्रवर्तक कवींनी इंग्रजी शैलीची जोड आपल्या शैलीला दिली आहे.

(३) कवी अनिलांपर्यंतचा शैलीचा विकास हा वृत्त आणि यमकबद्धतेचे संकेत व नियम पाळून झाला आहे. रेंदाळकर शैलीला अनिलापर्यंत फारसे अनुयायी लाभले नाहीत. अनिलांच्या मुक्तछंदाने यमकांचे प्राबल्यही कमी केले.

(४) रचनेच्या संदर्भात अक्षरगणवृत्ताकडून मात्रावृत्ताकडे, मात्रावृत्ताकडून पदरचनेकडे, पदरचनेकडून मुक्तछंदाकडे, मुक्तछंदाकडून मुक्तशैलीकडे या शैलीचा विकास झाला आहे.

(५) आकाराच्या संदर्भात प्रदीर्घ काव्याकडून स्फुट काव्याकडे या शैलीचा विकास झाला. ' बिंदुस्रावी ' म्हणून ज्याची हेटाळणी झाली तेच आता काव्यशैलीचे व्यवच्छेदक लक्षण झाले आहे.

(६) संस्कृतप्रचुरतेकडून सामान्य मराठीकडे भाषाशैलीचा कल आहे. प्रयत्नाने मराठीच्या बोलींमध्येही (Dialect) काव्यरचना होऊ लागली आहे. त्यामुळे शैली समृद्ध होईल.

(७) आधुनिक काव्यात केशवसुत, टिळक पतिपत्नी, भालचंद्र नेमाडे, नारायण सुर्वे, अमरशेख, ग. दि. माडगूळकर आणि दलित कवी यांनी मराटमोळी शैली जपलेली आहे. एरवी मात्र ही शैली अलंकरणप्रधानच राहिली आहे.

(८) अनिलांनी मराठी काव्यात मुक्तछंद आणला व शैली अतिशय गद्यप्राय झाली. आता तर तिला अर्थहीनता प्राप्त झाली आहे. ज्या शैलीमुळे

अनुक्रमणिका

स्वाभाविकपणे रसिक काव्याकडे आकर्षित होतो, ते आकर्षण न राहिल्या:-मुळे ही कविता रसिकांपासून दूर गेली.

(९) उत्तरोत्तर वाढत चाललेल्या दुर्बोधतेचा फार प्रतिकूल परिणाम शैलीच्या विकासावर झाला आहे.

(१०) शैलीच्या संदर्भात काही कवींना बौद्धिक समज नसल्यामुळे एकीकडे शैलीप्रधान कृत्रिम काव्यात्म कविता तयार होते तर दुसरीकडे तिची प्रतिक्रिया म्हणून अत्यंत नीरस शैलीबळ नसलेली उरबडवी कविता निर्माण होते.

(११) आधुनिक मराठी काव्यातील महाकाव्य, खंडकाव्य, दीर्घकाव्य, स्फुटकाव्य भावकाव्य नाट्यकाव्य, सुनीत, रुबाया, गजल, संगीतिका इत्यादी काव्य-प्रकारांमुळे शैलीची विविधता निर्माण झाली.

(१२) मराठी काव्यशैलीचा विकास पुष्कळसा आशयाच्या अनुरोधाने झाला आहे. केशवसुत, मर्ढेकर, अनिल, मुक्तिबोध व दलित कवी हे त्या त्या कालखंडातील आशयघन शैलीचे प्रतिनिधी होत.

(१३) अभिजाततावाद, स्वच्छंदतावाद, वास्तववाद, अतिवास्तववाद, अस्तित्व-वाद इत्यादी वाङ्मयीन संप्रदायांच्या शैली व प्रवृत्तींचा परिणाम मराठी काव्यशैलीच्या विकासावर झाला आहे.

(१४) आजची काव्यशैली पूर्णपणे विमुक्त, प्रयोगशील, नवनवीन प्रतिमांचा परिश्रमाने व उत्कटतेने हव्यास घेणारी, विकासोन्मुख अशी आहे. तिचे भावी स्वरूप गद्यप्रायतेकडे अधिक झुकणारे असेल व वाङ्मयप्रकाराच्या सीमारेखा ती आणखी धूसर करील असा कयास तिच्या संदर्भात बांधता येणे शक्य आहे.

साभार स्वीकार / कथा

बाबल्याची कढई : बा. रा. सोनार, चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर, १९८१, रु. १६.

हिरवे क्षण : जयश्री खिरे, चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर, १९८१, रु. १२.

सुगंध : शरद जोगळेकर, नूतन प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. १२.५०.

प्रतिबद्ध आणि मर्त्य (दोन दीर्घ कथा) : वसंत आबाजी डहाके, मौज प्रकाशन, मुंबई १९८१, रु. २३.५०.

वासुदेव मुलाटे

जांभळढव्ह : एक आस्वाद

ग्रामीण कथेच्या निर्मितीच्या क्षेत्रात १९७० च्या आसपास जी नवीन लेखकमंडळी लेखन करताना दिसते. त्यातले एक लक्षणीय नाव म्हणजे भास्कर चंदनशिव! 'जांभळढव्ह' हा लोकवाङ्मय प्रकाशन गृहाने प्रकाशित केलेला त्यांचा पहिलाच ग्रामीण कथांचा संग्रह. तसे संग्रहाच्या स्वरूपात मराठी वाचकांच्या समोर यावयाला त्यांना काहीसा उशीरच झालेला. त्यापूर्वीच त्यांच्या कथांनी वाचकांचे लक्ष वेधले होते.

माणसातला 'माणूस', त्याचं उद्ध्वस्त रूप, त्याच्या मनातले कप्पे–चोरकप्पे, त्याचं नेमकं खोलवरचं दुःख उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न विविध कोणातून चंदनशिव करतात. भोळी, भाबडी अगतिक माणसे आणि त्यांच्या व्यथा, वेदना, व्याकुळता, अगतिकता आणि इतर अनेक मानवी दंतूर वेदना, या सर्वांमधून सुटण्यासाठी चाललेली जीवघेणी धडपड चंदनशिवांच्या लेखणीचा विषय झाली आहे. 'एक कथा माणसाची', 'पीळ', 'कारल्याचा वेल' ह्या कथांमधून जीवनात अपरिहार्य ठरलेले, अंतरात आग पेटवून देणारे दुःखभोग वाट्याला आलेली पात्रे भेटतात.

ग्रामीण भागातील राजकारण, समाजकारण, लफंगेबाजी, दांभिकता या सृजनशील लेखकाला न जाणवली तरच नवल दलित, गरीब, अगतिक माणसे गावातील सामंतवादी मंडळींचे भक्ष्य ठरतात. अन्याय आणि अत्याचाराला ऊत येतो उद्दाम, मस्तवाल, श्रीमंतीच्या दुधावर पोसलेले साप गावोगाव दिसतात. त्यांच्या कृतीमुळे पिळलेले, होरपळलेले, चकलेले, फसलेले, जीव 'निवडणूक', 'पाणी', 'मसणवटा' यांसारख्या कथांमधून भेटतात.

'मला कावळ्यानं शिवलंय' ही या कथासंग्रहातली इतर कथांच्या तुलनेत वेगळी अशी कथा आहे, बालमनाच्या मनस्वी, चिकित्सक वृत्तीतून आणि जाणितूवांन परिणामी विनोदी वाटणारं बालविश्व या कथेतून साकार झालेलं दिसतं.

अनुक्रमणिका





'जांभळढव्ह' मधील कथा वाचीत असताना जाणवलेलं भाषेचं आगळेपण लक्षात घेतलंच पाहिजे. यातील प्रत्येक कथा संपूर्ण ग्रामीण बोलीभाषेत आहे, हे तर खरंच. परंतु ही ग्रामीण बोलीभाषा वापरत असताना चंदनशिवांनी केलेला प्रतिमा आणि प्रतिकांचा वापर लक्षणीय आहे. त्यांच्या भाषेला प्रतिमांचा एवढा सोस आहे की कधीकधी ते केवळ प्रतिमांच्याच भाषेतून लिहितात. मुखातून 'हरिनाम' घेणारा, भजन करणारा, विकृत मनोवृत्तीचा आबामा आपल्या मुलीवरच बलात्कार करतो, हे सांगण्यासाठी ते लिहितात, "पहिला डोंब उसाळला. धपापत उटला. त्याच्या उंदरी नजरनं तंबोरा–चिपुळया–जबडा–चड्डी–नाडी–टुसी–झंपर सारं सारं पुन्हा पुन्हा पिऊन घेतलं...पुन्हा उंदरीन चित्कारली, 'चीऽचीऽचीऽ...', भुकेजली नजर पुन्हा पालीच्या पावलानं सरकत सरकत दबकत आली. मांजरीच्या शेपटीभवती फिरू लागली. गोल—गोड...गरंगुरू लागली. आन् शेपूट शेंड्याला नजर बांधून उरावर घोसळू लागलं. शेपूट आडकून झंपराच्या गुंड्या तटातट तुटल्या...मांजर गुरगुरत अंधारात शिरलं. पुन्हा दुसरी आग उटली. उताणी झाली. चिपुळ्यागत काकनं हासली...हासू दाबायला काळं हात मांजरी पावलानं पुढं पुढं सरकू लागलं..."

"वैषयिक वासनांची भूक आणि तिची अतृप्तता चंदनशिवांच्या अनुभूतीला आलेला महत्त्वाचा विषय. म्हणूनच ढोंगी आबामा असो, 'खुळीची गोष्ट'मधील खुळी असो किंवा 'भूक'मधील आंदळी असो, ही सर्व पात्रे वासनेच्या भुकेने झपाटलेली आहेत. ही वासना 'आबामा', 'खुळीची गोष्ट', 'तर गया दारात बसूनय', 'भूक', 'जांभळढव्ह', 'ऐक कथा माणसाची', 'कारल्याचा वेल', 'पीळ' या कथांतून विविध प्रतिमांच्या भाषेतून अभिव्यक्त झाली आहे. वासनेने पिसाट झालेली माणसे कशी वागतील याला धरबंद नाही. कधी ते स्वतःच्या मुलीशीच संबंध ठेवतील (आबामा), कधी एखादी आंदळी चंपी कुत्रीला उराशी गच्च धरून टेवील (भूक), तर एखादा 'येडा पोरगा' प्रेताशीच भिडून ही आग विझवू पाहील (ऐक कथा माणसाची).

ग्रामीण स्तरातील अनेक वटकांमधून पोट हाती घेऊन वावरणारी भोळी, भाबडी, यडताक, नेभळट माणसं आणि अशाच माणसांच्या शोधात आपलं सुख पाहणारी, त्यांची शिकार करणारी, रांगडी, रासवट, उफराट्या काळजाची माणसे उभी करताना चंदनशिवांनी प्रतिमांचाच वापर केला आहे. प्रतिमांच्या या अव्याहत वापराने त्यांच्या कथेचं वेगळेपण जाणवतं. पण कधीकधी प्रतिमांची गर्दीच गर्दी झालेली दिसते. प्रतिमांच्या या गर्दीत कथा हरवते आहे काय हेही बघितले पाहिजे. भाषेला लाभलेला हा प्रतिमांचा साज बाजूला सारून अर्थ शोधावे लागतात. काव्यातील दुर्बोधता जशी त्याच्या आस्वादाला कधी अडसर ठरते तसे इथे होते आहे काय हेही एकदा तपासून घेणे आवश्यक आहे. संपूर्ण ग्रामीण बोली आणि या बोलीला

लाभलेली काव्यात्मता, ग्रामीण कथेला (अभावानेच का होईना पण–) नवीन नाही. आनंद यादवांच्या कथेपासून अशी काव्यात्मता मराठी ग्रामीण कथेच्या वाचकाला परिचयाची झालेली आहेच. ' जांभळढव्ह 'सारख्या कथेत अशी काव्यात्मता भास्कर चंदनशिवही आणू शकलेले आहेत हे मान्यच केले पाहिजे तरीही सर्वच कथांतून असा प्रयोग यशस्वी झाला आहे असे म्हणता येणार नाही.

सर्वच कथांमधून मनोविश्लेषण आणि संज्ञाप्रवाहाचा केलेला वापर चांगला वाटतो, चंदनशिवांचे मानवी मनाचे सूक्ष्म निरीक्षण आणि त्यांची सर्जनशीलता यांचा प्रत्यय येतो. दलित–दलितेतरांतील सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय संदर्भ चंदनशिवांच्याही कथेतून येतात. दलितेतरांमधील दारिद्र्य आणि दलित-दलितेतर संघर्षात दलितांची होणारी पिळवणूक, छळणूक आणि नुकसान यांचे चित्रण इथेही आहेच. दलितांवरील अन्याय आणि अत्याचाराच्या कथा इथेही आहेत. (निवडणूक, पाणी, मसणवटा), ग्रामीण परिसरातील दलितांच्या अशा कथा ग्रामीणकथाच असतात याचीही नोंद जाणकारांनी घेतली पाहिजे. म्हणूनच ग्रामीण साहित्यात जेव्हा ग्रामीण भागातील दलित जीवन चित्रित झालेले असते तेव्हा ते प्रथम ग्रामीण जीवनच असते, हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

भास्कर चंदनशिवांच्या 'जांभळढव्ह 'मधील कथांचा विचार करू जाता त्यांच्या कथेच्या अभिव्यक्तीविषयी (कथेच्या बांधणीच्या तंत्राविषयी, स्वरूपाविषयी) जाणकारांची मते काहीही असोत, आशयाच्या दृष्टीनेही ह्या कथा श्रेष्ठप्रतीच्या आहेत; हे मान्यच केले पाहिजे. मानवी मनाच्या अंतर्गाभ्यात शिरून त्याचे भावविश्व, खोलवर रुतून बसलेल्या व्यथावेदना व्यक्त करणे अत्यंत कठीण असते. भास्कर चंदनशिवांच्या लेखनसामर्थ्याचा प्रत्यय येतो तो इथे. शेवटी हेही लक्षात घ्यावे लागते की ' जांभळढव्ह ' हा कथासंग्रह म्हणजेच त्यांच्या सर्व लेखन सामर्थ्याच्या मर्यादा स्पष्ट करू शकणारे अंतीम परिमाण आहे, असे नाही. आताच कुठे सुरवात केली आहे, अजून वाट रुळायची आहे. एवढे मात्र खरे की मराठी ग्रामीण साहित्यातील तिसऱ्या पिढीचे प्रतिनिधी म्हणूनच त्यांचे या क्षेत्रातील आगमन खूपच आशादायी, मराठी ग्रामीण कथेच्या दृष्टीने फलदायी व तिला एक नवे रूप देणारे ठरेल असा विश्वास वाटतो.

जांभळढव्ह, लेखक : भास्कर चंदनशिव, लोकवाङ्मयगृह, मुंबई, मूल्य दहा रुपये.

श्री. वसंत नरहर कुबेर

तीन पथ-नाटिका

श्री. अरविंद विश्वनाथ लिखित 'तीन पथ-नाटिका', हा 'अर्ज मोटा नामी', 'जादूचा खेळ' आणि 'अंधारातील भीती' या तीन पथ-नाटिकांचा संग्रह आहे. पथनाटिका हा प्रकार मराठी नाट्यक्षेत्रात तसा नवाच, त्यामुळे पथनाटिकांचे हे पहिलेच पुस्तक असावे असे वाटते.

साधारण. गेल्या तीन-चार वर्षापासून मराठी जनतेसमोर पथनाटिका येऊ लागल्या. रस्त्यावरच उभे राहून पंधरा-वीस मिनिटांची छोटी नाटिका पाहण्याचा अनुभव मराठी माणसाला तसा नवाच. रंगमंच नाही, देखावे नाहीत, पडदे नाहीत, रंगपट नाही, अशा पार्श्वभूमीवर एखाद्या समूहाने एखाद्या समस्येवर नाटिका सुरू करावी आणि लोकांनीही नाट्यगृहातील तन्मयतेनेच रस्त्यावर उभे राहून ती नाटिका पाहावी असे साधारण या पथनाटिकांचे स्वरूप असते.

नाटक आणि पथनाटिका यात थोडा फरक आहे. नाटक हे अंकांमधून रंगविता येते. नाटकात संघर्ष असतो, पात्रांची उभारणी असते, त्या पात्रांतील परस्परसंबंध संपूर्ण नाटकात सलगपणाने गुंतलेले असतात, संवादांना भाषेचा डौल असतो, अन्य साधनांचा भपका असतो आणि मुख्य म्हणजे एखादा विषय मांडणारे कथानक असते. परंतु पथनाटिका हा प्रकार या बाबींपासून संपूर्णपणे भिन्न आहे. पथनाटिकांत कथानक नाही, पात्रांना वैयक्तिक व्यक्तिमत्व नाही आणि महत्त्वही नाही, नाट्य-विषय फुलविण्यासाठी अंकांचे टप्पे नाहीत, नाटकांच्या तुलनेने पथनाटिकांचा पट हा देखील लहान असतो. पथनाटिकांत कथानकाऐवजी महत्त्व असते ते मानवी जीवनाशी निगडित अशा एखाद्या समस्येला; मग ती अनिष्ट रूढी असो किंवा मानवाची, मानवतेची गळचेपी असो. निवडलेली समस्या पाल्हाळ न लावता सूत्रबद्ध रीतीने मांडणे, तीमधील गाभ्याला अनुसरून नाटिकेची नेमकी उभारणी करणे पथनाटिकेत महत्त्वाचे असते. पथनाटिकेतील संवाद देखील नेमके, मर्मभेदी, लयबद्ध

असावे लागतात. कारण अन्य कोणत्याही नाटकीय साधनांखेरीज परिणाम घडविण्याची जबाबदारी त्यांच्यावर असते.

पथनाटिकांचे मुख्य वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांतील नायकरहितता हे होय. पथ नाटिकांत नायक-नायिका-खलनायक हा त्रिकोण नसतो, तर त्यांमधील समस्या हीच जणु संपूर्ण नाटिकेचे नायकत्व स्वीकारत असते. सामुदायिक व्यक्तिमत्व पथनाटिकेत येत असते.

प्रस्तुत नाटिकासंग्रहातील सर्व नाटिका या सामान्य माणसाच्या आयुष्याशी निगडित आहेत. सामान्य माणसाचे अपमानास्पद निःसत्व जीवन, त्याची अस्तित्व-हीनता, त्याच्या जीवनातील चाकोरीबद्धता, रोजच्या जीवनात सामान्य माणसाच्या —विशेषतः मध्यमवर्गीय कारकुनी पेशाच्या माणसाच्या—वाट्याला आलेले क्षुद्रपण, आर्थिक विषमतेमुळे होणारी सामान्यांची कुचंबणा या पार्श्वभूमीवर शोषण करणारा धनाढ्य वर्ग, उपदेशाचे डोस पाजून स्वार्थ साधणारे अनीतिमान पुढारी या साऱ्याचे विदारक आणि उपहासगर्भ चित्रण तीनही नाटिकांतून आले आहे.

सामान्य माणसाच्या जीवनाचे चित्रण करताना त्याच्याशी निगडित अशा अन्य बाबीदेखील या नाटिकांत आल्या आहेत. ' अर्ज मोठा नामी ' या नाटिकेत सध्याच्या काळात प्रत्येक गोष्टीसाठी अर्ज करून ते कसे वाया जातात याचे चित्रण केले आहे; तर ' जादूचा खेळ ' व ' अंधारातील भीती ' मध्ये सरकारकडून होणारी सामान्य माणसाची दिशाभूल दाखविली आहे. ' अंधारातील भीती ' मध्ये आलेला विचार-वंतांचा लिलाव व साहित्यिकांची दीनवाणी अवस्था समाजाच्या या वर्गाचे नेमके चित्रण करणारी आहे.

सर्वच नाटिकांमधील भाषेत एक प्रकारची लयबद्धता आलेली असून त्यातून उपहास पुरेपूर भरलेला आहे. सूत्रमय संवाद आणि परिणामकारक पद्ये ही नेमके-पणाच्या पायावर उभी असल्याने नाटिकांचे यश वाढले आहे, सामान्य माणसांचे दुःख हे प्रातिनिधिक आहे व त्याचे दर्शनही सामुदायिक व्यक्तिमत्त्वाद्वारा लेखकाने घडविले आहे. यांतील व्यक्तींना नावाची गरजही वाटत नाही इतके हे व्यक्तिनमुने परिचयाचे वाटणारे आहेत.

थोडक्यात विचार करता श्री. अरविंद विश्वनाथ यांनी पथनाटिका या नव्या प्रकाराला चांगल्या प्रकारे सुरुवात करून त्यात स्पृहणीय यश मिळविले आहे. पथनाटिका हा प्रकार सद्यःस्थितीमध्ये जनजागरणाच्या दृष्टीने योग्य ठरणारा असल्याने या दृष्टीने मान्यवर साहित्यिकांनी या प्रकाराकडे लक्ष पुरविले तर मराठी साहित्य व समाजाच्या दृष्टीने ते उपयुक्त ठरेल यात शंका नाही.

तीन पथनाटिका, लेखक : अरविंद विश्वनाथ, कॉंटिनेन्टल प्रकाशन, पुणे.

सभासदांना विनंती :

येत्या मार्च १९८२ मध्ये परिषदेच्या त्रैवार्षिक निवडणुका आहेत व त्यासाठी मतदार सभासदांच्या अद्ययावत याद्यांचे काम सुरू आहे. ज्यांना आपल्या पत्त्यात काही बदल करावयाचे असतील तर त्यांनी तसे आक्टोबर १९८१ अखेरपर्यंत कळवावे. तसेच ज्या वार्षिक सभासदांची चालू १९८१–८२ ची वर्गणी आलेली नाही त्यांनी ती कृपया सत्वर पाठवावी म्हणजे मतदानाच्या हक्कास बाध येणार नाही

महाराष्ट्र साहित्य परिषद, ठाणे जिल्हा शाखा

ता. १३–७–८१ रोजी द्वितीय वर्धापनदिन मराठी ग्रंथसंग्रहालय ठाणे येथे थाटात साजरा झाला. त्या प्रसंगी प्रमुख पाहुणे म्हणून 'सोबत'कार श्री. ग. वा. बेहेरे यांचे 'साहित्याचे वैरी' म्हणून उद्बोधक व्याख्यान झाले. म. सा. प. चे कार्यवाह श्री. म. श्री. दीक्षित यांनी परिषदेच्या वतीने शुभेच्छा व्यक्त केल्या. प्रा. फाटक अध्यक्षपदी होते.

ता. १३–७–८१ रोजी कै. पु. भा. भावे यांचा प्रथम स्मृतिदिन ठाणे नगर-वाचन मंदिराच्या सहकार्याने साजरा झाला. त्या प्रसंगी कै. भावे–व्यक्ति व वाङ्मय विषयक श्री. शं. ना. नवरे, श्री. शंकरराव जोशी, श्री. प्रभाकर अत्रे, सौ. मंदाकिनी भारद्वाज आणि श्री. श्री. म. सहस्रबुद्धे यांची भाषणे झाली. नगर वाचन मंदिराच्या सहकार्याबद्दल धन्यवाद.

म. सा. प. ठाणे शाखेचे कार्याध्यक्ष व ठाणे डिस्ट्रिक्ट लायन गव्हर्नर व सुप्रसिद्ध कादंबरीकार चिं. शं. जोशी अमेरिकेतून परतले म्हणून त्यांचा सत्कार करण्यात आला.

ठाणे शाखेच्या कार्यवाह सौ. नयना आचार्य यांनी आभार मानले. या वर्षी दहा नवीन आजीव सभासद नोंदविण्यात आले.

पुढील अंक

संशोधन क्षेत्रातील अनुभवांवर आधारित विशेषांक.

अनुक्रमणिका

परिषद् वार्ता

स्मृतिदिन :

कै. श्रीधर व्यंकटेश केतकर यांचा स्मृतिदिन दि. १० एप्रिल रोजी परिषदेच्या माधवराव पटवर्धन सभागृहात संपन्न झाला. डॉ. य. दि. फडके यांचे "ज्ञानकोश-कार डॉ. केतकर यांचे विचारविश्व" या विषयावर भाषण झाले. सकाळी कमला नेहरू उद्यानातील डॉ. केतकर यांचे समाधीस पुष्पहार समर्पून श्रद्धांजली वाहण्यात आली.

कै. बाळासाहेब पंतप्रतिनिधी यांचा स्मृतिदिन दि. १३ एप्रिल रोजी पार पडला. चित्रकार म. वि. सोवनी यांचे "कै. बाळासाहेब पंतप्रतिनिधींची कलासाधना" या विषयावर व्याख्यान झाले.

कै. नाथमाधव यांच्या स्मृतिदिनानिमित्त दि. २१ जून रोजी प्रा. शरद वाघ यांचे "कै. नाथमाधव यांचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व" या विषयावर व्याख्यान झाले. अध्यक्षस्थानी डॉ. म. वि. गोखले हे होते.

साहित्य सांस्कृतिक कार्यक्रम :

दि. ७ जून रोजी परिषद व रोटरॅक्ट क्लब ऑफ पुणे मिडटाऊन यांचेतर्फे भाषाभगिनी काव्यस्पर्धेचा पारितोषिक वितरण-समारंभ डॉ. वि. रा. करन्दीकर (कार्याध्यक्ष) यांचे अध्यक्षतेखाली झाला. सौ. संजीवनी मराठे यांचे हस्ते पारि-तोषिक-वितरण झाले. श्री. सुधीर मोघे हे पाहुणे म्हणून उपस्थित होते.

दि. २९ ऑगस्ट रोजी रात्री माधवराव पटवर्धन सभागृहात श्री. रंगनाथ कुलकर्णी यांचा 'सुदाम्याचे पोहे' हा एकपात्री प्रयोग सादर करण्यात आला.

कै. लोकनायक अणे शताब्दी समिती व म. सा. परिषद यांचेतर्फे दि. १२ सप्टेंबर रोजी टिळक स्मारक मंदिर सभागृहात कै. अणे यांच्या 'अक्षरमाधव खंड २' (वाङ्मयीन लेखसंग्रह) या राम शेवाळकर संपादित ग्रंथाचे प्रकाशन तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांचे अध्यक्षतेने झाले. डॉ. ग. श्री. खैर यांचे हस्ते ग्रंथप्रकाशन झाले. याप्रसंगी प्राचार्य राम शेवाळकर, श्री. शं. रा. दाते यांची भाषणे झाली. परिषदेचे कार्यवाह प्रा. न. म. जोशी यांनी प्रास्ताविक व प्रा. रोडे यांनी आभारप्रदर्शन केले.

किर्लोस्कर–स्त्री–मनोहर मासिकांचे संपादक श्री. मुकुंदराव किर्लोस्कर हे संपादकीय जबाबदारीतून निवृत्त झाल्याने त्यांच्या संपादकीय कारकीर्दीवर आधारित प्रश्नोत्तर-रूपाने प्रकट मुलाखत दि. ६ ऑगस्ट रोजी परिषदेत घेण्यात आली. – प्रा न. म. जोशी, सौ. सुधा नरवणे व श्री. चंद्रकांत घोरपडे यांनी ही मुलाखत घेतली.

दि. ८ ऑगस्ट रोजी परिषदेच्या पुणे येथील पूर्व भागातील सभासदांची सभा आयोजित करण्यात आली होती. परिषदेचे कार्य पूर्व भागात वाढविण्याबद्दल विविध सूचना या सभेत करण्यात आल्या. त्याप्रमाणे या भागात अधुनमधून काही कार्यक्रम करण्याचे ठरले.

पिंप्री चिंचवड परिसरात परिषदेची शाखा दि. २६ ऑगस्ट रोजी स्थापन करण्यात आली. सुमारे ७०।८० नवीन सभासद या भागात नोंदविण्यात आले. परिषदेचे अध्यक्ष प्रा. वसंत कानेटकर यांचे हस्ते शाखेचे उद्घाटन चिंचवड येथे झाले. पिंप्री-चिंचवड नगरपालिकेचे अध्यक्ष डॉ. श्री. श्री. घारे यांचे सक्रिय प्रोत्साहनाने शाखेचे कार्य उत्साहाने सुरू झाले आहे. शाखेच्या कार्यालयासाठी–नगरपरिषदेच्या सौजन्याने स्वतंत्र जागाही मिळाली आहे.

ग्रंथव्यवहार परिषद :

ग्रंथव्यवहार परिषदेचे तिसरे अधिवेशन यंदा यवतमाळ जिल्ह्यातील वणी येथे दि. ३१ ऑक्टोबर व १ नोव्हेंबर रोजी भरणार आहे. लेखक, संपादक, मुद्रक, प्रकाशक, चित्रकार इ. ग्रंथव्यवहाराशी संबंधित व्यक्तींना या परिषदेत भाग घेता येईल. निवास भोजन व प्रतिनिधीशुल्कादाखल रु. २१ भरून नाव नोंदविता येईल. या परिषदेत २॥ ते ३ तासांचे तीन परिसंवाद व दोन रात्री मनोरंजनाचे कार्यक्रम राहतील. या परिषदेच्या निमित्ताने सुप्रसिद्ध समाजसेवक श्री. बाबा आमटे यांच्या आनंदवनाला भेट व त्यांचेशी संवाद हा एक विशेष कार्यक्रम आयोजित केला जाणार आहे. पुण्यातून जाणाऱ्या प्रतिनिधींची संख्या पुरेशी भरल्यास (प्रवासादी खर्च १५० रु.) एस. टी. ची स्वतंत्र सोय करण्याचा यत्न करण्यात येईल. अधिक चौकशी प्राचार्य राम शेवाळकर, वणी यांचेकडे करावी.

साभार स्वीकार

कविता

पुष्पराग : शं. पां. जोशी, सौ. विजया जोशी, पुणे ३०, १९८१, रु. १२.
अनिकेत : रवींद्र ठाकूर, आंतरभारती प्रकाशन, औरंगाबाद, शहाजानी १९८१, रु. १०.
वाळवण : संपतराव जाधव, गणजित बुक स्टॉल, कोल्हापूर, १९८१, रु. ८.
मृण्मयी : इंदिरा, सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे, १९८१, रु. ३०.
शाहीर वरदी परशराम : गं. ना. मोरजे संपादित, देवीलक्ष्मी प्रकाशन, पुणे, १९८०, रु. २५.
स्वप्नवास्तव : ह. शि. खरात, म. ना. लोहोगावकर, दादर, मुंबई २८, १९८१, रु. १५.
मनाची पिलं : डॉ. निशिकांत श्रोत्री, अपर्णा प्रकाशन, पुणे ४, १९८१, रु. १०.
अनादी : अर्जुन कांबळे; सौ. कला कांबळे, मालाड-मुंबई, १९८१, रु. १०
गाव आणि मातेच्या कविता : मोहन पाटील, सौ. दीपा पाटील. १९८१, रु. ५.
आभाळाचं दान : गणेश कुडे, चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर, १९८१, रु. ८.
मी दिवाणी : संजीवनी मराठे, कॉंटीनेंटल प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. ८.
कविता : प्रदीप मु. गुजर. संपादित, प्रदीप गुजर, नौपाडा, ठाणे २, १९८१, रु. १५.
जहाँआरा आणि अजब कविता : बाबुलनाथ, काळे पब्लिकेशन्स, पुणे ११, १९८१, रु. ६.
चंद्रभास : प्रताप परदेशी; एस. पी. गुप्ता, मनमाड, १९८१, रु. १०.
कावळ्यांच्या कविता : अरुण शेवते, अजब पुस्तकालय, कोल्हापूर, १९८०, रु. ८.
आल्म : अशोक बागवे, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८१, रु. ८.५०.
गझल : मंगेश पाडगावकर, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८१, रु. १७.५०.
पाणी लाजले : विश्वासकुमार, १५३१ त्रिभुवनचाळ, श्रीरामपूर, १९८१, रु. १०.

कादंबरी

सखेऽगवसली प्रीत : सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी, निहारा प्रका., पुणे, १९८१, रु. १६.
कौल : संपतराव जाधव, रणजित प्रकाशन, कोल्हापूर, १९८१, रु. १२.
ओढ : अशोक प्रभाकर डांगे, कॉंटीनेंटल प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. १
नटरंग : आनंद यादव : मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८०, रु. ३०.

नाटके–नाटिका

तीन पथ–नाटिका : अरविंद विश्वनाथ, कॉंटीनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९८१, रु. ६
रथचक्र : श्री. ना. पेंडसे, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८०, रु. १२
पार्टी : महेश एलकुंचवार; मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८१, रु. ११–५०

चरित्रे–गौरविका

दोनांची साउली : कृ. प. देशपांडे; नूतन प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. ८.
वेमना : नार्ला वेंकटेश्वर राव, साहित्य अकादेमी दिल्ली, रु. ४.
तराळ–अंतराळ : शंकरराव खरात; कॉंटीनेंटल प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु. ४०.
स्मृतिधन (लो. बापूजी अणे आठवणी) : गोविंद देशपांडे-संपा, अणे जन्मशताब्दी समिती, वणी, १९८१, रु. २०.
अशोक देवदत्त टिळक : षष्ठ्यब्दिपूर्ती सत्कार गौरविका–संपादित, अ. दे. टिळक–सत्कार समिती, नासिक, १९८१, रु. ११.

धार्मिक व इतर

जीवनात गीता : ग. श्री. खैर; पुणे विद्यार्थी गृह प्रकाशन, पुणे ३०, १९८१, रु.१२.
कै. ह. ना. आपटेकृत शेक्सपियरच्या रूपांतराची दोन परीक्षणे : स. गं. मालशे संपादित; मुंबई मराठी ग्रंथ संग्र. मुंबई १४, १९७९, रु. १०.
विदर्भ संशोधन : मंडळ, वार्षिक १९८० : श्री. मा. कुलकर्णी संपादित, विदर्भ संशोधन मंडळ–नागपूर, १९८१, रु. १५
नेने कुलवृत्तांत : म. पां. नेने, नातूबाग; पुणे ३०; १९८०; रु. ६०
नवभारत : (ऑगस्ट–सप्टेंबर १९८१)–व्यावहारिक मराठी विशेषांक, संपादक मे. पुं. रेगे व अभ्यागत संपादक; अशोक रा. केळकर, १० रु.
Bulletin of the Deccan College, Research Institute, 1981, Dr. S. B Deo, Director Deccan College, Pune, 411006, 1981, R. 30.

•

महाराष्ट्र-साहित्य-परिषदेची मौलिक प्रकाशने

(क्र. १ ते ४, कमिशन १५ %)

	रु. पैसे
१. **मराठी वाङ्मयाचा इतिहास** : संपादक : प्रा. रा. श्री. जोग	
खंड ३ (१६८०–१८००)	३०–००
खंड ४ (१८००–१८७४)	३०–००
खंड ५ (दोन भागांत, १८७५–१९२०)	५५–००
२. **म. सा. संमेलन** : अध्यक्षीय भाषणे : संपादक : डॉ. भीमराव कुलकर्णी	
खंड १ (१८७८–१९४२) : प्रती शिल्लक नाहीत.	१०–००
खंड २ (१९४३–१९६४) : प्रती शिल्लक नाहीत.	१०–००
खंड ३ (१९६५–१९६९)	३–००
३. **संतवाङ्मयाची सामाजिक फलश्रुती** : (तृ. आ.) लेखक : प्रा. गं. बा. सरदार : प्रती शिल्लक नाहीत.	५–००
४. **भाषा : अंतःसूत्र आणि व्यवहार** : संपादक : डॉ. मु. ग. पानसे	६–००

सवलतीच्या दराची प्रकाशने

(खालील) ४० % कमिशन, टपालखर्च वेगळा

१. **संस्कृत नाट्यदर्श** : डॉ. के. ना. वाटवे	१२–००
२. **द्रौपदीस्वयंवर** : अवचितसुतकाशी संपादक : डॉ. वा. दा. गोखले	५–००
३. **शास्त्रीय परिभाषा कोश** : संपादक : आपटे–जोशी.	६–००
४. **म. सा. परिषदेचा इतिहास** : लेखक : म. म. द. वा. पोतदार व श्री. श्री. शं. नवरे	७–००
५. **म. सा. पत्रिका** : लेखसूची	५–००
६. **महाराष्ट्र : एक अभ्यास** : डॉ. इरावती कर्वे	१–००
७. **खाडिलकरांचा विनोद** : डॉ. गो. के. भट	१–५०
८. **श्रीवनभुवनी** : प्रा. म. वा. धोंड	१–००
९. **शरच्चंद्र : एक दर्शन** : संपादक : डॉ. हेमंत इनामदार	५–००

पत्रव्यवहार : कार्यवाह, महाराष्ट्र-साहित्य-परिषद
टिळक रस्ता, पुणे–४११०३०

अनुक्रमणिका